中外音乐交流史

先秦—清末

『十二五』国家重点图书出版规划项目



冯文慈/著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

责任编辑　王　华
装帧设计　陈晓燕

定价：49.00 元

ISBN 978-7-103-04158-1



『十二五』国家重点图书出版规划项目

中外音乐交流史

先秦—清末

冯文慈/著

人民音乐出版社·北京

Zhongwai Yinyue Jiaoliu Shi

图书在版编目(CIP)数据

中外音乐交流史：先秦～清末／冯文慈著．—北京：人民音乐出版社，2013.7
ISBN 978-7-103-04158-1

Ⅰ．①中… Ⅱ．①冯… Ⅲ．①音乐文化—文化交流—中外关系—先秦时代～清后期 Ⅳ．①J609.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第072433号

责任编辑：王　华
责任校对：杨济如

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲55号　邮政编码:100010)
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail:rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京新华印刷有限公司印刷
880×1230毫米　32开　12.75印张
2013年7月北京第1版　2013年7月北京第1次印刷
印数:1—2,000　定价:49.00元

凡购买本社图书,请与读者服务部联系。电话:(010)58110591
网上售书电话:(010)58110650或(010)58110654
如有缺页、倒装等质量问题,请与本社出版部联系调换。电话:(010)58110533

修订版说明

这本《中外音乐交流史》，谋划始于1992年，我本人撰稿是在1993至1996年间，初版是在1998年，转年又曾印行第二次。岁月匆匆，这些往事至今已过去十多年，近二十年了。1999年的第二次印刷本，限于当时条件，只是在不影响版面的情况下，订正了5处讹字和李叔同生平的部分资料。

关于中外音乐交流，我本来就积累史料有限，近十多年来学术前沿又有所扩展，因此这次修订理应广搜博览，全面考虑以后再动笔，以期力求接近读者的希望。无奈近五六年来我受颈椎病折磨，举步、翻检资料、阅读执笔等都十分困难，更不必说在键盘上敲字了。

因此，目前修订工作仅针对以下毛病：概念失当、史迹失真、注释疏漏等，文字尽量从简，争取版面不大改。至于论点则并无大动。在我看来，初版面世，主旨气韵已成定格，其中的草籽涩果、顽石璞砆，最好听凭读者拣筛抛弃、品评抑扬，笔者采取欢迎态度。如若求美涂描，反而更加出丑成拙。

以下谨依照初版本的顺序，简要说明修订内容。

1. 在初版目录、第四、十、十二各章和结语、后记中，共有23次出现“十二平均律”字样，修订版均改为“十二等比律”。原因是，十二平均律一词，虽似已约定俗成，但实际上，从现代汉语角度理解它的“平均”二字，并不符合这一律制创建者朱载堉的本意，即或从古代汉语角度理

解“平均”二字，也词未达意，模糊不清。根据朱载堉原著《律吕精义》内篇卷一第三，其创建的律制当以命名为“十二等比律”为确切。（参见《律吕精义》冯文慈点注本第 6～13 页，并第 1237～1238 页的算术注释[①]。）

2. 在第四章第一节（第 46～47 页），初版文字混淆了北齐后主高纬、幼主高恒父子，出现了子冠父戴的谬误。当年敲击电脑文稿时，遭逢突然断电的尴尬，但这丝毫不能原谅复稿连缀时粗心大意的过错。这里要感谢田青先生的指正，只是修订来迟，谨向初版读者补致歉意。

3. 在第五章第四节（第 124 页），初版本提到骠国人士悉利移。有学者认为，悉利移只可能是地名，不可能同时为人名，《唐会要》和《旧唐书》载悉利移作人名，是明显失误，但并未见到实证。（见许序雅等文，载《云南社会科学》2004 年第 5 期）本修订本未及研究此说，现附志于此，以示郑重，供读者参考。

4. 在第十一章第一节（第 214 页），一位乐师的生活年代初版有误，有幸蒙简其华先生指正，现据其意见订正（改为 850 年以前），在此申谢。

5. 在第十一章第二节（第 223～225 页），关于唢呐传入中国的时期，补充了晚近（2006 年）刘勇教授的论点。

6. 在第十三章第一节（第 275～276 页），对严氏女子小学设立的保姆传习所的名称订正为保姆讲习所，等等。

7. 在第十三章第二节（第 284 页以及第 351 页相关索引），将曾志忞号泽民之误订正为号泽霖。（据韩国镄《自西徂东》，台北时报出版公司 1985 年，第 38 页。）

8. 在第十三章第二节（第 286～288 页），对李叔同的生平进行了较多修订，详见随文脚注。

9. 在第十三章第二节（第 290 页），对匪石的论述所谓“即陈世宜，

目　录

图片目录

第三编第四章

第三编第五章

第四编第七章

第四编第八章

第五编第十章

第五编第十一章

曲谱目录

第五编第十章

〔谱 1〕《清平调》 选自《明乐八调研究》。

〔谱 2〕《子夜吴歌》 选自《琴歌》。

第五编第十二章

〔谱 3〕中国旋律 原载让·杜赫德《中华帝国全志》，选自《中国音乐学》1989 年第 2 期。

〔谱 4〕拉莫的六声音阶 根据阿米奥，选自《中国音乐学》1989 年第 2 期。

〔谱 5〕中西音名图 选自《小诗谱》。

第五编第十三章

〔谱 6〕《中国男儿》 选自辛汉编著《唱歌教科书》(1906)。

引　言

当笔者开始面对“中外音乐交流史”这一课题的时候，心情难免有几分兴奋，有深深的感慨，也有一些困惑。

兴奋，是因为认识到，我们中华民族的音乐文化在历史上就曾经远播海外，给其他民族和国家带去“福音”，从而赢得尊崇和喜爱；同时，我们中华民族的音乐文化也曾经从其他民族和国家吸取营养，获得新的生机，从而不断扩展基础，但它始终独树一帜，巍然屹立于世界艺术之林。

感慨，是因为思念到，古今中外有许多睿智之士，为了音乐文化交流付出几多岁月年华，甚至历尽千辛万苦，贡献了生命。东汉时期古代缅甸的掸国为了交好中国，完全不顾“越流沙，逾悬度”的艰险，率领乐人越过荒无人烟的沙碛，攀缘崇山峻岭之间的悬空绳索，途经今克什米尔一带，以期到达洛阳，不远万里献乐。隋唐时期具有远见的日本国人士，为了奔赴中国亲自吸取先进的文化，不以海涛汹涌、风浪狂暴为念，越洋跨海而来，每四人中间就会有一人葬身鱼腹。如此等等的史实告诉我们，音乐文化交流的成果同样是无数先辈以血汗乃至生命灌溉出来的。每念及此，又怎能不令人感慨万千。

困惑，是因为考虑到，下笔解决这一漫长的音乐交流历史的课题，存在着不少难点，主要有三。

其一是，延续多年的成说都可信吗？先看中外音乐交流的源头。

学者常常提到的开创性人物是伶伦，他受黄帝派遣，跑到“大夏之西”去寻找端正的美竹来制造律管。认真考察一下，这里的“大夏”果真如有些外国和中国学者所说，是在当今阿富汗的北部吗？如果这里的“大夏”所指，并非是阿富汗北部的那个“大夏”（Bactria，巴克特里亚），而是中国境内的大夏，“伶伦开创中外音乐交流”之说岂不动摇？

继伶伦之后，又有西周穆王所谓“穆天子西巡”的“故事”。据说他带领着庞大的乐队，跑到一个叫做“玄池”的地方大奏“广乐”三天，而所谓“玄池”，又据说远在当今的里海一带。因此有的音乐学者就认为，大约在距今3000年前，西周穆王就使得中国音乐远播西亚。如此等等，果真可信吗？

仅就以上两例来看，如果判断出成说之所以难以令人置信，是由于地理考证存在着牵合的因素，文献考证误把恍恍惚惚的“小说家言”当做信史，以及孤立的论证又忽略了历史条件——校正这几点也许还不是最为繁难的工作。更为繁难的校正也许在于，不可信的成说之所以曾经获得相当长期的轻信，是由于民族“崇古”的非理性心理因素掺杂其间，因而有时自觉不自觉地转而滋生“饰古”的弊端，隐隐约约地抑制了对于历史真相进行探求的活泼生机。这一看法如果有几分道理，那么在音乐交流史研究的具体工作中，就不仅需要注意从可靠的史料出发，进行实事求是的深入的考证和分析，以判断文献记载的真实面貌，而且在排除习非成是的同时，还需要注意到扫除其背后的心理障碍。

其二，在关乎中外音乐交流的重大事件中，历史问题和现实问题常常会纠结在一起，特别是在涉及外来音乐对于中国的影响方面，有不少难题，有的且已日久年深。例如：

佛教在西汉时期自印度传入中国中原，印度佛经及其颂赞的音乐性对于中国佛教的诵经、音乐乃至变文有无影响？

东汉末以降，特别是南北朝、隋唐时期有所谓“胡乐”的风行，如果

是以广义的西域概念来观察，中国是否接受了外来“胡乐”的影响？这个问题不但涉及曲项琵琶之类的乐器的传入和民族化，甚至还涉及今天中国西北一带广泛流传的调式音阶这一类中华民族传统乐调的基本特点等等。如果回答是肯定的，其程度又该如何估计？

在中国新疆维吾尔民族中广泛流传，并受到中国各族人民喜爱的历史悠久的木卡姆，其渊源究竟应该如何判断？有无外来影响？如有，又该如何估计？

清末，西学的传入促成“学堂乐歌”的兴起，从而进一步引发西方音乐在中国的广泛传播。对学堂乐歌的兴起应该如何评估？是有利于中华民族音乐古老传统的发展，还是阻碍了中华民族音乐古老传统的发展？

如此等等。

其三，在中外文化交流的历史长河中，究竟存在一些什么规律值得我们重视，从而应该在观察音乐交流的史实中加以借鉴？有的学者认为，文化交流总会是双向之间的互相交流，而不会是单向的一方流向另一方。此话讲得好，但就一个时期来说，往往又不会是双向等流，而是一方传出为主，另一方容纳为主。说到双向并不均衡，有的学者又认为，总会是先进的一方吸引后进的一方，后进的一方向先进的一方学习；或者比喻说，文化如流水，趋向低处流。笼统看来，这些话似乎也都正确。但所谓“水向低处流”，史实就并非总是如此。以中国唐代为例，它比西域的一些邦国在生产力、社会结构、文化成就等方面显然先进，但是当时的音乐交流，就我们今天已知的资料来说，恐怕主要还是唐王朝向西域的一些邦国吸取音乐文化营养。因此，“先进的一方吸引后进的一方，后进的一方向先进的一方学习”，就需要加上“常常”或“主要是”之类的限定。应该说，无论是多数情况下的“后进”学习“先进”，或是少数情况下的“先进”学习“后进”，都是有一定的历史条件的。如果

暂时不谈其他的历史条件，专就所谓“先进”、“后进”的标准来探讨，是指生产力水平的高低？是指社会结构的完善程度？还是指文化底蕴和文化积淀的深浅？仅以这三者来说，其实并不总是同步。因此上述所谓的“先进”、“后进”，实在是一个比较笼统、标准有待明确的概念。所以，包括音乐交流在内的中外文化交流，其规律恐怕仍有待深入探讨。这不仅涉及历史面貌的揭示，而且还是一个涉及当前中国音乐需要继续自觉地有选择地，而不是任其自流地盲目地不分“青红皂白”地吸取外来因素，以及中国音乐本身也需要被世界更广泛更深入地来理解这样的重大问题。

本书的任务，主要在于叙述史实。但是笔者考虑，若想认真对待，就必须勇于面对困惑。为此，笔者不揣谫陋，在编撰中杂以一得之愚见新知，试求回答几个难解的谜团。现在，就把它们一并展现在读者面前。如果陷入片面或谬误，笔者则确信，它们也可能成为正确的先导。

最后说明一点：由于历史上中国的疆域历时而变，本书依照初版所属丛书的体例，大体以当前疆域为准，作为叙述历史上中外音乐交流的中外分界。从史实可以得知，无论古代或现代，中外接壤地区都存在着跨境民族，这样就使得中外音乐交流与中国境内各民族之间的音乐交流常常交织在一起。疆域的变动和跨境民族的存在，这两个复杂因素使得中外音乐交流的叙述，在客观上存在着很多困难。为此，本书的叙述有时从简，有时权变，后者如第四章对于境内龟兹乐的叙述。

第一编　先秦时期

第一章　音乐交流之谜

第一节　中国的伶伦律管是来自西亚古国巴比伦吗？

光辉灿烂的中国古代音乐文化，根源深远，不但有文献记载为证，还有比文献记载更为古老的出土音乐文物。目前已知，中国最古老的出土乐器是 1986 年至 1987 年间在河南舞阳发掘到的骨笛十余支，它们的制作是在公元前大约将近 6000 年左右，[①]比汉字的正式形成还要早得多。至于中国和外域之间开始发生音乐交流，根据确凿的史料，时期也要晚得多。但是有若干假说，值得在此首先说到。

近年来，在中国的音乐学术刊物上，偶尔可以看到国内外关于古代中国和外域进行音乐交往的一些假说的介绍。例如有的认为，美洲大陆印第安人的音乐与中国民族音乐有密切关系，拉丁美洲太平洋沿岸国家的音乐文化与中国的古老音乐文化存在着“相近似的现象”；从而认为应该考虑所涉及的“中华古国文化波及面的问题”[②]。又例如有的介绍西方学术成果，说是大洋洲的美拉尼西亚、密克罗尼西亚和波利尼西亚三区域中的南岛语系民族，可能来自中国大陆以至中南半岛沿海，

---

① 张居中：《考古新发现——贾湖骨笛》，载《音乐研究》1988 年第 4 期。

② 参见王雪：《探索印第安人音乐的随笔》，载《音乐研究》1985 年第 1 期。

因此推断说,“那里可能还保留着我国上古时期(公元前3000年代中期以前)的乐律遗迹”①。探索这些假说性质的新旧课题,对于深化中外音乐文化交流的认识,是有积极意义的。但是从史实的角度来审视,至少我们目前还难以做出判断。譬如说,“音乐文化性质相近”,是传播交流的结果,还是独立成长的结果?即,是同根相似,还是不谋而合?在缺乏确切的史料证实以前,我们对于这一类的假说只好暂时放在本书视野之外,遵从孔子的遗训——“知之为知之,不知为不知,是知(智)也。”

根据文献记载来判断中外音乐交流的问题,似乎应该比较容易解决,其实也并不尽然。因为古老的文献记载往往具有传说乃至神话的性质,即或它是史实的折光,也仍然不能以可信性的史料来看待。当我们叙述中外音乐交流的开端的时候,立刻就遇到这一类问题,感到有些迷雾应当廓清。

过去,关于最古老同时也是最有名的中外音乐交流的事件,要算是伶伦到西亚古国巴比伦学得乐制的说法了。伶伦受黄帝派遣,去昆仑山一带采截竹子制作十二律管的传说,由于人们对于中国古代传说和古代地理在认识上的局限,为中外音乐文化交流的历史造成了多年的误解。现在,对于那些还不太熟悉有关史料的人们,这里多花费些笔墨来介绍一下伶伦制律的传说的背景,也许是必要的。

大约在公元前2550年左右,当中国的先民已经由母系氏族社会向父系氏族社会逐步过渡的时候,神州大地涌现出一批智勇非凡、特别富有创造力的人物,其杰出的代表就是传说中的轩辕氏黄帝。他不但率领强大的武力统一了各个部落,被拥戴为联盟领袖,而且带领人们艰辛地跨过文明时期的门槛。在他的统领之下,人们掌握了修建宫室、制作

① 孙克仁、应有勤:《中国十二律的最初状态》,载《中国音乐学》1992年第2期。

衣服、造车、造船等技术；他还责成“羲和占日，常仪占月，臾区占星气，伶伦造律吕，大挠作甲子，隶首作算数”①等等，就是说，天文学、占星术、音乐、历法、数学，都开始起步了。这就是中国古代非常重要的一段传说。传说人物黄帝历来受到中华民族的尊崇，至今被称做“人文始祖”。

说到伶伦造律吕，即用竹子制成十二根律管来发出构成音乐的十二个音，最早最详尽的记载是战国（公元前 475 年～前 221 年）末期成书的《吕氏春秋·古乐》，文字是这样的：

昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之嶰谷，以生空窍厚薄钧者，断两节间——其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫，曰“舍少”；次制十二筒，以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律。②

这个传说告诉我们，音乐，原来是先民在昆仑山下，从凤凰那里学习起步的，这确实是个十分美丽的传说。这段古文，由于需要校订的文字不少，而且自来学者们的意见不一，所以比较难读。它的大意如下：

“古时候黄帝命令伶伦制作律管。于是伶伦从一个叫做大夏的地方往西走，到达昆仑山的北坡，在山涧里取得竹子。他采用竹腔通透和腔壁厚薄均匀的，取两节间长三寸九分的一段来吹，定为黄钟律、宫音，叫做‘舍少’；又制成十二只竹管，带着它们到达昆仑山下，根据凤凰的鸣叫声，把十二只竹管区别成发音为十二律的律管。”

对上述文字存在着一种不正确的理解，即伶伦到达的大夏，是指葱

① 《世本·作篇》。

② 根据吉联抗：《吕氏春秋音乐文字译注》，上海文艺出版社，1963 年 5 月版。

岭之西的一个古国，在今天的阿富汗北部一带，由于文化的传播和地理方位的接近，中国人是从西亚古国巴比伦学得律制的。诸如此类不正确的理解，在西方可以追溯到18世纪末。[①] 在现代，例如可以在中国音乐学家王光祈和英国著名学者李约瑟博士的著作中见到。而笔者认为正确的理解应该是，伶伦到达的大夏，是在中国境内今甘肃东南部一带，中国古代关于伶伦制律的传说与巴比伦无关。

王光祈先后曾有三篇著作，发表了他从西方学者那里吸取来的对于伶伦制律传说的分析：第一篇是《中国乐制发微》，第二篇是《中国音乐史》的第二章第三节，第三篇是《千百年间中国与西方的音乐交流》，它们分别刊行于1928年12月、1934年和1935年。[②] 这三篇论文的论点并不完全相同，其中第三篇和第一篇基本相同，而以第一篇为详尽，有如上述不正确的理解；第二篇的论点则相当模糊，而且又涉及王氏不赞成另一派西方学者认为中国律制"自希腊学来"的论点，这里不论。今以第一篇为例，来分析其误解所在。

1. 王氏认为，"大夏"之地，或解为Bactria（巴克特里亚），或解为Tokhara（Tocharer，吐火罗），皆指古代中央亚细亚之种族，也即《汉书·律历志》应劭注所谓的"西戎之国"。

2. 因此王氏认为，"足见当时伶伦实已逾越中国国境，远赴西方习乐，是为吾国最早之外国留学生。"

3. 由于"大夏"比较靠近文明古国巴比伦，因此王氏又认为，"巴比

① 参阅〔法〕陈艳霞：《入华耶稣会士对中国音乐的研究》，载《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》第262～265页。

② 分别见冯文慈、俞玉滋选注，《王光祈音乐论著选集》上、中、下册，人民音乐出版社，1993年1月版。大约与王光祈同时，还有美籍德国音乐学家C. 萨克斯（1881～1959）、日本音乐学家田边尚雄（1883～1984）等误释《吕氏春秋·古乐》。参见金文达在其《外国学者对中国古代音乐历史发展的某些误解》中的述评，载《音乐研究》1988年第2期。

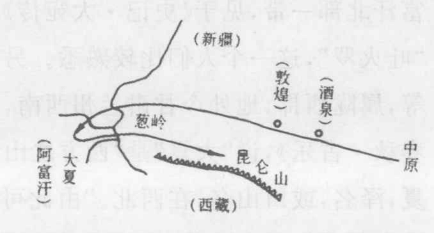
伦乐制之传入中国”，乃是事实。

根据分析可知，王氏认为所谓“大夏”或“西戎之国”是在今阿富汗北部一带，乃是一种误解。王氏忽略了，不但在中国史书上记载着不同的大夏，而且中国古代对于昆仑山的方位的观念有时也并不完全等同于今天的观念。两个大夏：一个是古代国名，地处葱岭之西，即今之阿富汗北部一带，见于《史记·大宛传》等，后世的史书又记做“吐呼罗”或“吐火罗”，这一个人们比较熟悉。另一个是县名，见于《汉书·地理志》等，属陇西郡，地处今甘肃兰州西南，临洮西北。东汉人高诱注释《吕氏春秋·古乐》，说“大夏”是“西方之山”，注释《吕氏春秋·本味》又说“大夏，泽名，或曰山名，在西北。”由此可知，当时的大夏存在着多指多义，或者是人们对它有着不同的理解，或者它也像昆仑山一样，充满着神秘色彩。但是无论如何，《吕氏春秋·古乐》所指的大夏绝不是当时或今天中国领域之外的大夏，而是中国领域之内的地方；所谓“西戎之国”虽在中原之西北或西部，却仍然在中土之内，也决不会跑到葱岭之西的地带。汉代距离《吕氏春秋》成书时期的战国末期不远，其记载足资参考。关于昆仑山，在中国古代的神话和传说中时常提起它，是充满神秘色彩的一座大山，见于《山海经》、《淮南子》、《拾遗记》等等。战国时期人们所指的昆仑山的方位有时和今天大体一致，有时则比较含糊。大约就在战国时期成书的《尚书·禹贡》所载的昆仑，有的说是国名，有的说是山名，地在今青海西宁之西的湟源一带，即或指国名，当亦根据山名而来；今人谭其骧主编的《中国历史地图集(一)》所载战国时期的昆仑山，则标志在今甘肃酒泉之南、祁连山主峰一带。这些可以信赖的史料和学术成果足以说明，当时人们对于昆仑山的某种理解；又可以说明，以这一昆仑山的位置和自然条件来说，从中土大夏到达它那里的现实可行性还是比较强的。而王光祈的理解——伶伦从中原一直往西，经过后来的丝绸之路，并越过葱岭，到达大夏国，然后又折回往东，奔往昆仑

山北坡寻找竹子，这不但对当时的交通条件来说，尚缺乏可能性方面的证实，即或以传说来看待，也是缺乏路线逻辑的。对于这一点如果我们再仔细读一遍伶伦受命制律的原文，并结合下列两个示意图，就会进一步看清，按照本文的理解是合理的，而按照王光祈的理解是无法画出合理的方位的。



〔图1甲〕本文理解的伶伦寻竹示意图



〔图1乙〕王光祈理解的伶伦寻竹示意图

笔者以为，王光祈之所以错误地确信中国从古国巴比伦学到十二律，一个原因是他的时间和精力所限，来不及掌握足够的史料；第二个原因是他要和主张"中国从古希腊学到乐制"的论点进行争论，分散了他的注意力；而更为重要的原因则是他接受了当时在欧洲特别是在德国和奥国业已流行的"文化圈"理论。王氏在其《中国音乐史》第二章第一节中，就曾经介绍"文化一元论"之学说，所谓"一切文化系由一个中心点出发，分向各处散去"等等。"文化圈"理论认为，古代世界只存在为数不多的几个文化圈，而世界文明的形成正是这几个文化中心向外扩散影响的结果；这种理论不大承认多元创造、共同创造、不谋而合的可能性。的确，古国巴比伦对于古代世界文明做出过很大贡献，但是在乐制方面则并没有足够的史料可以说明它对东亚中国的影响。难道仅仅因为它的某些成就比中国为早，就根据并不可靠的资料方面的偶然牵连，把中国具有相当详明史料的乐制方面的贡献，归到它的所谓"文化圈"之内吗？

至于谈到英国李约瑟博士的假说的论点，大意是说：古代声学发现的精华，从巴比伦朝东、西两个方向辐射出去，一方面由希腊，另一方面由中国发扬光大。[①] 首要根据即是中国古代文献《吕氏春秋·古乐》。在这一点上，李约瑟博士和王光祈是一致的，因此这里不必再多作分析评论。

笔者以为："文化圈"理论作为观察历史上文化交流中的个别现象的手段，是不妨采用的；但是它对于从宏观上把握历史文化交流，则往往无能为力，甚至还会带来扭曲史实的后果，伶伦制律就是一个例证。"文化圈"理论的消极影响，也许还有待于今天的学者们进一步来总结和消除。例如，著名的史学家郭沫若在这方面也是有过失误的，他曾经错误地认为："古代的音乐，我感觉着我们所固有的东西非常简单"，"琴瑟是西周末年由国外传来的新乐器"，"十二律也是春秋时代由外国输入的，有了它的输入才使五音或七音成了相对的音符。"[②]"中国所固有的乐器不外是磬、龠、鼓、钟的几种，连琴瑟都是外来的。"（郭原注：琴……盖起源于巴比伦。）"乐制乐论也是一样。在中国乐史上形成着中心问题的由三分损益法所产生的十二律，其实是在战国末年由希腊传来而稍稍汉化了的学理。"[③]郭氏的这些错误论断，虽然在事实上业已被近几十年来的出土音乐文物和音乐学术成果所推翻，但其形成原因的历史经验教训，仍值得分析和借鉴。

《吕氏春秋·古乐》的写作年代，是在战国末期。当时，群雄争胜、社会动荡的局面快要结束，统一的中华帝国即将出现。大规模的中外

① 转引自戴念祖：《中国、希腊和巴比伦：古代东西方的乐律传播问题》，载《中国音乐学》1993年第3期。

② 郭沫若：《后记——我怎样写〈青铜时代〉和〈十批判书〉》，载《郭沫若全集·历史编》第二卷，人民出版社，1982年9月版。

③ 郭沫若：《隋代大音乐家万宝常》，同上第四卷。

音乐文化交流，也将要随着未来的新局面而展开。史实告诉我们，首先往往是由于中外间的贸易、政治交往、战争等等因素，会促进文化的交流。音乐文化交流从来就不是一种孤立的社会现象。正如恩格斯所说："人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。"①中国和西域之间大规模的音乐交流以汉代为开端，这完全不是偶然的，战国时期尚不具备充分的条件。

话再回到伶伦制律的传说，它是在人们长期对于宏伟奇异的昆仑山抱有尊崇和憧憬的心理背景下产生的，据说那是远古帝王们藏书的地方，是"百神之所在"，因此自然是文化的渊薮。它同时也表达了人们对于音乐的神秘莫测的探奇心理。对于西方这种憧憬和探奇的心理，自汉代以后得到很大的发展，同时也从现实的音乐交流中得到很大的满足。这是后话。

第二节　中国的西周穆王到过古代西亚一带进行音乐交流吗？

当笼罩在伶伦制律传说上的迷雾廓清以后，我们来审视一下另一件也相当古老而有名的所谓中外音乐交流的事件，即关于西周穆王西巡的记述，它同样和西亚一带有关。

大约在西晋太康二年（281 年），在汲郡（今河南汲县一带）战国时期魏襄王墓中，发掘到若干部写在竹简上的古书，即所谓"汲冢书"，其中有一部叫做《穆天子传》，可能就是战国时期的著作。穆天子，指周穆王，是西周的第五位帝王，书中记述了他驾驭八匹骏马、西登昆仑以观黄帝之宫等等奇异经历，包括与西王母在瑶池相会并歌诗唱和、屡次演

① 《在马克思墓前的讲话》。

奏"广乐"等等。有关内容大意如下。

穆天子曾经在一个叫做玄池的地方休憩，演奏广乐三天才结束；又曾经在一个叫做□山的地方休憩，也演奏了广乐；还曾经在漯水地方，祭祀死去的白鹿，又隆重地演奏了广乐。在乐池（即玄池）殡葬宠爱的盛姬时，使用的乐器有琴、瑟、竽、龠、筱、管、鼓、钟、建鼓、建钟、灵鼓等等。丧礼隆重非常，哭丧、行丧和入葬等等都有乐人演奏的音乐来配合。

所谓"其言不典"的《穆天子传》，是一部非常富有传奇性的小说，也有的学者认为它具有神话因素。清代《四库全书》改变过去把它归入皇帝"起居注"的分类办法，而把它归入"小说家类"，是很有见地的。提要的"按语"说它"恍惚无徵"，并认为对待它"以为古书而存之可也；以为信史而录之，则史体杂、史例破矣。今退置于小说家，义求其当，毋庸以变古为嫌也"。的确如此，只以有关音乐的内容来说，我们根本看不到符合西周当时历史条件的四出巡行演奏所谓"广乐"的动机，是为了宣扬国威？是政治交往或贸易？还是令人难以理解的单纯的音乐交流？对方是什么国度？什么人？又有什么反应？可见，过去有的学者对"玄池"进行考证，说它与现代的里海相连，还说记载不明的□山是指今阿富汗的蜀山，等等，[①]这是脱离开历史条件的孤立的考证结果，是不能令人信服的。再说我们也无法理解，大约在公元前1000年左右，即或一个位尊权重的帝王，如何带领庞大的乐队和笨重的乐器越过昆仑山，去到西亚演奏。

在司马迁的《史记》中记述的周穆王，基本上是比较真实的，但是可能也渗透着一些神话传说因素。在《赵世家》中说，周穆王重用一个叫做造父的人，造父善驯马，向穆王奉献名叫盗骊、骅骝、绿耳的良马。于

---

① 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社，1981年2月版，第40页注①、注②。

是周穆王叫造父驾着车，“西巡狩，见西王母，乐之忘归”。在《周本纪》中说，周穆王不听祭公谋父的谏阻，征伐西邻犬戎（大体在今陕北、甘肃东北界邻宁夏一带），结果只带回四头白狼和四头白鹿，由此在戎狄少数民族中丧失了威信。

虽然说《穆天子传》成书在先，《史记》成书在后，如果司马迁的记述大体上符合事实而可信，那么就可以看清《穆天子传》将神话传说编撰起来的史实基础：良马、西巡狩、白鹿等等。《穆天子传》中提到的所谓“广乐”，也和渊源久远的神话有关，似乎可以追溯到启（夏禹的儿子）得“天乐”《九辩》、《九歌》的说法，它恰巧在《赵世家》中也有记述，并且和秦穆公有关。据说，赵简子得了病，五天不省人事。医生扁鹊说，过去秦穆公就得过这种病，七天才清醒，醒来后说他曾经到达天帝之所，十分快乐。不省人事的赵简子，又过了两天半，果然也醒了，说：“我之帝所甚乐，与百神游于钧天，广乐九奏万舞，不类三代之乐，甚动人心。”所谓“钧天广乐”、“广乐”或“钧天”，指的都是天上极其美妙的音乐。在《赵世家》中，讲了关于“广乐”的梦中神话，同时追溯到秦穆公。关于西周穆王巡游奏广乐的小说家言，可能正是结合了上述史实和神话编撰而成的。

因此，《穆天子传》中的小说家言，不能视做中外音乐交流的可信史料，这是肯定无疑的。

但是关于周穆王的传说，还没有完结。到了晋代，大约是在“汲冢书”《穆天子传》面世之后，又出现了可以说是关于周穆王西游奇迹的续编，载于《列子·汤问篇》，大意如下。

周穆王西巡狩越过昆仑山之后，到达一个叫做弇山的地方。在返回的途中，有人向他进献一名能工巧匠，叫做偃师。穆王问偃师：“你有什么本领？”偃师答道：“您下命令吧！我都愿意试试。不过我已经造好了一个物件，希望大王先看看。”穆王说：“改天带来吧，你陪我一起看。”

转一天，偃师又来谒见。穆王问他："和你一起来的是什么人?"偃师回答说："是我制造的一个艺人。"穆王吃了一惊，一看那制作成的艺人，走路前俯后仰，确实是真人的样子。它张开嘴吧唱歌有腔有调，举起手臂舞蹈有板有眼，千变万化，非常自如。穆王把它当做真人，和宠爱的盛姬等人一起观看。表演将要终了，这个艺人眨起眼来挑逗穆王左右的侍妾。穆王大怒，立刻要杀死偃师。偃师吓坏了，马上把艺人解剖开来给穆王看，不过是些皮革、木条、胶、漆，以及白、黑、丹、青之类的颜料。穆王再仔细拨动一看，内脏的肝、胆、心、肺，脾、肾、肠、胃，外表的筋骨、肢节、皮毛、齿发，都是假的，可又样样俱全。把这些东西再拼凑起来，就又和原来的艺人一样了。穆王试着取掉它的心，于是不会说话了；取掉它的肝，眼睛就瞎了；取掉它的肾，不会走路了。穆王高兴地慨叹说："人的智巧简直和天工造化一般无二呀!"于是下命令再备一辆车子，把偃师带回国中。

根据上述两篇传奇性的小说家言，有的学者判断说："周穆王在公元前第10世纪带出去的中国音乐，对于当时及以后那些地区的外国音乐，会产生一定的影响；同时，曾接触到外国文化的他的乐队和他所带来的傀儡戏艺人，又会在一定程度上，将外国的音乐文化转而影响中国的音乐文化。"[①]笔者认为，这种判断显然是不适当的。当代学者季羡林对于《列子・汤问篇》中偃师之巧的故事进行过考证，认为它是"钞袭佛典"而来，[②]值得中国音乐史学界重视。

魏晋时期，能够活动的机械木人的制作已经达到相当高的水平。《三国志・魏志・杜夔传》注引晋人傅玄序，赞扬一个叫做马钧的能工巧匠，说它能借水力启动机械人，"设为歌乐舞象，至令木人击鼓吹箫。"

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，第40页。

② 参见杨伯峻：《列子集释》，中华书局，1979年10月版，第350页。

伪托战国时期列子之名，实际成书于晋代的《列子》，其所刊载的周穆王和偃师的故事，正是这种技艺的反映，只不过撰者把它安在了西周时期，以奇说异闻眩人耳目罢了。

中国古代文献的性质是多种多样的，由于视角不同，文献的价值也各不相同。在神话传说方面、文学史方面相当有价值的文献，或者是其片断，并不一定能够作为可信的史料。这是需要慎重对待的。

第二编　秦汉时期

第二章　与东邻、南邻音乐交流的端绪

第一节　朝鲜歌曲《公无渡河》与箜篌瑟

在中国晋代崔豹著《古今注》中，记载着一位朝鲜女子名叫丽玉的，创作了一首歌曲《公无渡河》，表达她对于两位不幸老人的哀伤。歌词不长，采用了古老的《诗经》中常见的四字句形式：

公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何！

《古今注》对歌曲创作原委说：《公无渡河》是朝鲜的渡口船夫霍里子高的妻子丽玉创作的。子高清早撑船，看到一个失常的老汉，披散着白发，提着一个壶，在乱流中穿渡。他的妻子在后边追赶，想拉住他，赶不上，老汉终于淹死了。妻子十分悲痛，弹起了箜篌，唱起一首歌曲《公无渡河》，音调凄怆，唱完就投河自杀了。子高回到家里，把这件事告诉了丽玉，丽玉十分伤感，也弹起了箜篌，唱起了不幸的妻子的音调，听的人没有不抽泣落泪的。后来丽玉把这首歌曲传给了邻家女子丽容，名字就叫做《箜篌引》。

所谓“引”，在这里就是一首歌曲的意思。这首歌曲虽然很短，但它是中国和朝鲜之间长期文化交流的结果。说来话长，需要从回顾开始。

中国和朝鲜人民之间的往来和文化交流，源远流长，不断发展。早在西周初年（约公元前 11 世纪），有个商纣的先辈叫做箕子的，据说周

武王就曾经封他于朝鲜,而不把他当做臣子来看待。中国中原地区的文化由此开始影响朝鲜半岛。

大约在春秋、战国之交(公元前5世纪)到汉代初年,一本神奇的古籍《山海经》陆续成书。它以神话为主体,包含着地理、民族、民俗等等多种学科丰富的内容。在它的《海内北经》部分已经明确写道:"朝鲜在列阳东,海北山南。列阳属燕。"在《海内经》中也说:"东海之内,北海之隅,有国名曰朝鲜。"文中所说的列阳,当时属于燕国,地在列水之阳(北),即今朝鲜民主主义人民共和国大同江北岸平壤一带。如果说,《山海经》可以提供的,只是当时的人们已经大体明确的朝鲜地理方位,那么正史记载的信息则要丰富得多。

西汉司马迁著《史记》,专门写有《朝鲜列传》。其中说,朝鲜王卫满原来是战国时期的燕国人,曾经占领真番、朝鲜(今平壤一带),设置官吏,修筑要塞。汉朝初年,燕王卢绾反叛,逃往匈奴。卫满聚党千余人,统领着当地人民和过去燕国、齐国逃亡来的人们,自立为君,以王险(今平壤)为都城。汉武帝时期,削平卫氏王朝,元封三年(公元前108年)在朝鲜置真番、临屯、乐浪、玄菟四郡。真番、临屯两郡后来废除。乐浪郡在今朝鲜半岛北部,玄菟郡则在今鸭绿江两岸,跨居今朝、中两国之地。在《汉书·地理志》中记述说,"东夷天性柔顺",即指乐浪郡朝鲜人民,又说由于有"犯禁八条","是以其民终不相盗,无门户之闭"。据说,这种民风就和箕子的教化有关。那么当时的朝鲜与中原地区音乐文化交流的情况又是如何的呢?可以估计说,大约从西周初年发生交流,从战国末期起又有更多的移民不断从中原流向朝鲜半岛,仅汉代初年就有数万口之多。如此长的一段历史时期,又是那么多的移民,因此音乐交流的内容会是十分丰富的,只是需要进一步检索后世的文献和文物等等才能看清轮廓。

《后汉书·东夷列传》说,汉武帝消灭卫满政权以后,"东夷始通上

京”。直到东汉时期，由于“四夷来宾”，“使驿不绝”，所以对他们的“国俗风土，可得略记”。

对于玄菟郡的高句（音勾）骊县（今中国辽宁新宾之西），《东夷列传》记述该地风俗说：“皆洁净自意。暮夜则男女群聚，为倡（唱）乐。”汉武帝曾经“赐鼓吹伎人”给他们。所谓鼓吹，是从中原西北地区兴起的一个乐种，它是以吹管乐器和打击乐器为主组成的一种演奏形式，也常有歌唱，因此与民间歌曲的关系甚为密切。《汉书·叙传》中提到，班固的先人班壹，秦末时在楼烦（今晋北、河套一带）以畜牧致富，称雄边陲，“出入弋猎，旌旗鼓吹”。看来，鼓吹的兴起和西北地区少数民族的游牧生活有关。汉代，鼓吹已经用于朝廷仪式音乐，列于殿庭或用于行进。下列〔图 2〕是中国山东肥城孝堂山郭巨室上层石刻，是东汉时期的文物，内容是仪仗队中最后四人演奏鼓吹乐，由于是在马上，所以又名骑吹，所用乐器有提鼓、角和两个箫（排箫）。[①] 汉武帝赐高句骊“鼓吹伎人”，正是一种赋予权威的赏赐。高句骊县虽在马訾水（今鸭绿江）以北，但是鼓吹乐的影响却波及马訾水以南，在古代朝鲜产生了深远的影响。在 4 世纪的高句骊时期，产生若干重要的古墓壁画，其中已知规模最大最华丽的第 3 号坟“河坟”（回廊东壁）大行列图，是于 1949 年 6 月在安岳（平壤西南，属黄海南道）出土的。〔图 3〕是其中“骑马鼓吹乐”的细部，所用乐器自下而上是羽葆鼓、箫（排箫）、角和铙。[②] 从两个图像的比较中，不难体会汉代鼓吹乐对于高句骊的影响。

---

① 采自中国艺术研究院音乐研究所刘东升等编撰《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社，1988 年 11 月版，第 51 页。

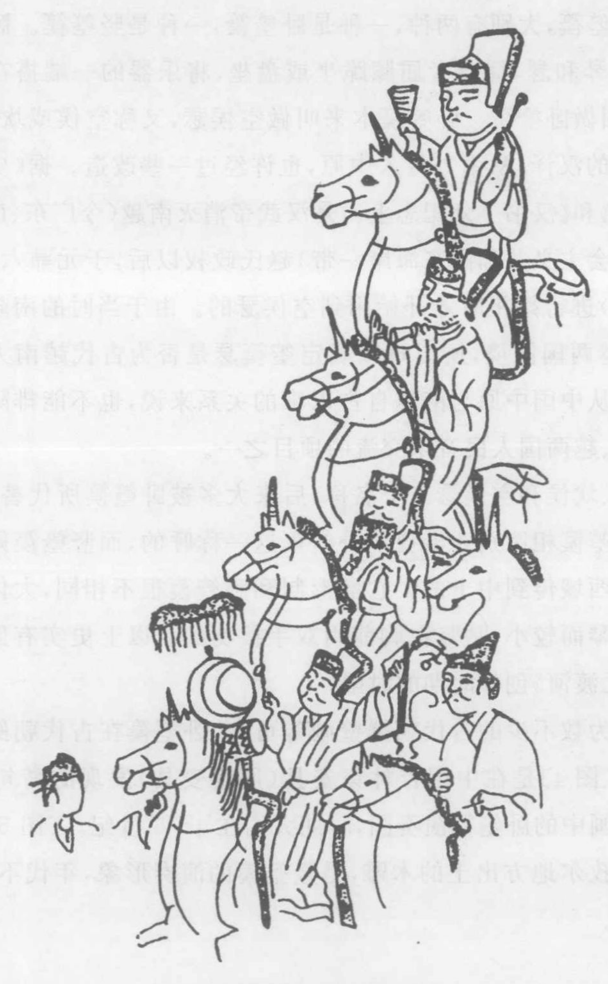
② 采自〔朝鲜〕全畴农：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》（奚传绩译，载《音乐研究》1959 年第 3 期）所附图六，并参照〔朝鲜〕文河渊、文钟祥著《朝鲜音乐》，柳修彰等译，音乐出版社，1962 年 9 月版，第 5 页。



〔图 2〕 骑吹(摹本)
山东肥城孝堂山汉代石刻,选自《中国音乐史图鉴》。

对于地处乐浪郡之东的涉貊人,《东夷列传》记述说:“常用十月祭天,昼夜饮酒歌舞,名之为舞天。”对于地处乐浪郡之南(今朝鲜半岛南部)的马韩、辰韩、弁韩三国,也有相当详尽而且十分重要的记述。关于最大的马韩,说:“常以五月田竟祭鬼神,昼夜酒会,群聚歌舞。舞辄数十人,相随蹋地为节。十月农功毕,亦复如之。”“建大木以悬铃鼓,事鬼神。”关于东海岸的辰韩,说,那里的一些老人们自称是为了躲避中原秦国的苦役,逃亡来到辰韩国的。马韩把东界之地给了他们。他们称国为“邦”,称弓为“弧”,称贼为“寇”,称行酒为“行觞”,互相称呼为“徒”,好似秦国地方的语言,所以辰韩又叫做“秦韩”。辰韩“嫁娶以礼,行者让路”,“俗喜歌舞、饮酒鼓瑟。”从这一类的记述中,我们可以了解到古代朝鲜人民的若干音乐歌舞习俗,有些习俗和中原汉族的习俗又是相同或是近似的。例如所谓“十月祭天”,可能是以十月为岁首的缘故,而以十月为岁首正是秦代到汉初的制度。又如辰韩所喜用的瑟,正是汉族的古老乐器,早在春秋时期业已流行,《诗经》首篇《周南·关雎》就有

“窈窕淑女，琴瑟友之”的诗句。它大多是 25 弦，平置演奏，与筝相似。它传到了辰韩，是长期音乐交流的结果，也许就是由中原人民带到辰韩的。



〔图 3〕骑马鼓吹乐（摹本）
高句骊“河坟”古墓壁画，选自《音乐研究》1959 年第 3 期。

现在，我们把话题再回到《公无渡河》。这首歌曲的伴奏所用的箜篌，是一种什么样的乐器？这首歌曲是在什么时期产生的，又是在什么地区产生的呢？它的歌词原来就是汉文还是朝鲜语的汉译？

所谓箜篌，大别有两种，一种是卧箜篌，一种是竖箜篌。卧箜篌的形制类似琴和瑟，演奏者屈膝跪坐或盘坐，将乐器的一端搭在腿上演奏，所以叫做卧箜篌。卧箜篌本来叫做空侯瑟，又称空侯或坎侯，可能是外来语的汉译，从南方传入中原，也许经过一些改造。据《史记・孝武帝本纪》和《汉书・郊祀志上》，是汉武帝消灭南越（今广东、广西等地和越南社会主义共和国东海岸一带）赵氏政权以后，于元鼎六年（公元前 111 年）进行祭祀时才开始用到空侯瑟的。由于当时的南越地跨今天的中、越两国国境，所以难以确定箜篌瑟是否为古代越南人民所创造。但是从中国中原与南越自古以来的关系来说，也不能排除箜篌瑟是古代中、越两国人民音乐交流的项目之一。

空侯、坎侯和空侯瑟三个名称，后来大多被卧箜篌所代替，大概是为了和竖箜篌相区别才出现了卧箜篌这一称呼的，而竖箜篌则是东汉时期通过西域传到中土的。它的形制和卧箜篌很不相同，大体上类似今天的竖琴而较小，是竖在胸前用双手拨奏的。以上史实有助于我们确定《公无渡河》创作时期的时限。

根据为数不少的古代朝鲜壁画等可知，卧箜篌在古代朝鲜是相当流行的。〔图 4〕是在中国吉林集安县（原辑安县）发现的高句骊第 17 号古坟壁画中的卧箜篌演奏图，时期大约在 4～5 世纪。〔图 5〕是在新疆拜城克孜尔地方出土的木雕，是竖箜篌的演奏形象，年代不明，可供比较参考。



〔图 4〕卧箜篌演奏图
吉林辑安县高句骊第 17 号古坟壁画，
选自《东亚乐器考》。



〔图 5〕竖箜篌演奏图
新疆拜城克孜尔出土木雕，
选自《东亚乐器考》。

因此我们有理由估计：为《公无渡河》伴奏的乐器应是卧箜篌，该曲的创作时期是在公元前 111 年消灭南越后，卧箜篌逐渐流传开来的时期，最迟不会越过东汉末。《公无渡河》又名《箜篌引》，属于汉代的“相和歌”，是以“引”为名的“六引”之一，列在“相和六引”的篇首，由此看来，它很重要，同时大概又会是比较早期的作品。其产生地区朝鲜，很可能就是指乐浪郡治所在的朝鲜县，即今平壤一带。说到歌词的原文，很可能就是汉文吧！当时，古朝鲜人民虽有本民族的语言，却还没有文字，而汉文和汉文古典诗歌等在朝鲜的流传已经比较普遍。据东汉王充（公元 27 年～约 97 年）在其《论衡·恢国篇》中的记述，包括乐浪郡、日南郡（在今越南）在内的许多边陲之地，在周代交往时尚需要好几道翻译，而“今吟诗书”。这里的“今”当泛指汉代，“诗书”则泛指汉文化，尤指古典文化。由此也概略可见汉文化对于乐浪郡等地影响之深。因此，如果说《公无渡河》本来是用朝鲜语唱的，但记载下来的最初形式可能就是一首汉文歌词。

《公无渡河》虽然短小，却是中朝人民渊源久远的音乐交流的见证，

也是音乐交流的文字开端。它曾经在后世拨动一些诗人的心弦，例如唐代的李贺、李白等人，继续以“公无渡河”为题材进行写作，至今尚有诗作七篇辑录在《乐府诗集》卷二十六之中。

第二节　倭人的铜铎和以“歌舞”为丧礼

在古代，中国和日本国的音乐交流与和朝鲜的音乐交流一样久远，而且有时又是以朝鲜为中介来进行的。古代的日本人民，在中国的典籍中被称做“倭人”。

根据古代文献和今人研究，在本章限定的秦汉时期以前，中日之间就已经发生文化交流往来。

在东汉王充的著作《论衡》中，有两处提到“倭人”进贡的事：在第八卷〈儒增篇〉中说，周代时天下太平，“倭人贡鬯草”；在第十九卷《恢国篇》中又说，周成王的时候，“倭人贡畅”。所谓鬯草是一种酿酒用的草，酿成用于祭祀的酒就叫做“鬯”或“畅”。这里的记述虽然和音乐文化没有直接关系，而且目前也还缺乏佐证，但是仍然值得重视。

据中国学者的文章，1966 年在日本下关市凌罗木乡台地一个竖穴中发现了中国春秋时代的陶埙，日语称之为“土笛”。这表明大约在公元前 500 年或更久以前，中国和日本之间已有音乐交流发生。[①] 由于目前尚缺乏更为详尽的资料及其来源的说明，所以暂时附录于此，而不列入第一章。

秦代，有方士徐福入海东渡，寻求仙药的传说，它可能反映了当时已有更多的中国人移居日本，与日本交往的一个侧面。近年来，有些学者根据种种迹象认为它并非传说，而是史实。

---

① 见郎樱文章《中日音乐文化交流史话》，载《人民音乐》1979 年第 2 期，第 41 页。

在上一节提到的《山海经》,其较早成篇的《海内经》中提到"天毒"。过去一般依照晋代郭璞注,理解"天毒"为"天竺",即古印度的别译。但是它在《海内经》中与朝鲜并提,均在"东海之内,北海之隅",令人难以理解。今人沈福伟则认为,"天毒"乃是"夭毒"的"误刊"。笔者认为,沈说是有道理的。沈说还认为,"夭毒"即日本的邪马台,[①]也即正史《三国志·魏志·倭人传》中提到的"女王国"。而笔者认为,"夭毒"可能即指"女王国"统属之下的"伊都国",只是译文有别而已。"伊都国"虽是小国,却是往来要地。

在正史《汉书·地理志》中记述说,"乐浪海中有倭人,分为百余国,以岁时来献见云。"这是中日关系最早的可靠记述。可见,当时的倭人已经定期向汉朝在(朝鲜)乐浪郡的官员来贡献了。在《后汉书·东夷列传》中,记述较前更为详尽:"倭在韩东南大海中,依山岛为居,凡百余国。自武帝灭朝鲜,使驿(又作译)通于汉者三十许国。"又称,其大倭王居邪马台国。对于其风俗,如男女衣着、发式、礼节,乃至施粉、赤足、嗜酒长寿,不盗窃,少争讼等等,叙述均甚为具体。关于丧葬习俗,说:"其死,停丧十余日,家人哭泣,不进酒食,而等类(辈分、地位相等的人)就歌舞为乐。"关于停丧期间以"歌舞为乐"的风俗,在中国汉代也有类似的习惯。《后汉书·五行志一》注引东汉著作《风俗通义》说:"京师宾婚嘉会,皆作傀儡,酒酣之后,续以挽歌。傀儡,丧家之乐。挽歌,执绋相偶和之者。"据唐代杜佑《通典》卷一四六说:傀儡子,"作偶人以戏,善歌舞。本丧乐也,汉末始用之嘉会。"可见,汉代治丧,本有用傀儡歌舞的习俗。又,高丽国也有傀儡歌舞的习俗,可能也有久远的传统。至于当时中日两国的丧葬风习是否彼此发生过影响,则目前尚缺少实证。

根据中国的《后汉书·东夷列传》记载,建武中元二年(57 年)光武

① 见《中华文明史》第二卷,河北教育出版社,1992 年 8 月版,第 699 页。

帝对倭国极南界的倭奴国曾经“赐以印绶”。1700多年以后，在公元1784年，刻有篆书阴文“汉委奴国王”(“委”即古代的“倭”字)的金印，在日本北九州出土，从而证实了历史记载。

能够从文物方面说明秦汉时期中日之间音乐交流关系的，是在日本出土的乐器铜铎。日本天智天皇七年(668年)，在近江(京都附近)首次出土铜铎；此后于和铜六年(713年)在长冈野再次发现；以后又陆续多次发现。铜铎的出土地点，除少数例外，多是以关西一带为中心，即今东京至大阪、神户一带，其最西限到达“中国地方”(日本地名，指本州岛最西部的鸟取、冈山、广岛、山口一带)。

铜铎是一种悬鸣钟，音律稳定，形制较大，有的高达一米，直径1/3米。它是乐器，用于祭祀，具有礼器性质，同时又可以作为装饰性的陈设。它具有日本独特的形制和风格，在邻近的朝鲜和中国都没有发现过相同的出土文物。

铜铎是日本从绳文式文化转向弥生式文化时期的产物。所谓绳文式文化，是根据该时期出土陶器具有绳纹的特征来命名的，当时的社会生活以渔猎为主。所谓弥生式文化，是根据东京的地名弥生町而命名的，当时的社会生活已转向以农耕和畜牧为主。从绳文式文化向弥生式文化的过渡时期，即公元前3世纪到公元后2世纪，正相当于中国的战国末到秦汉时期。

和铜铎大约同时期出土的青铜器，还有从中国输入的铜镜、铜剑等，在北九州等地发现。

在日本学者中间有一种意见，认为日本铜铎是以从中国输入的青铜器回炉熔化后作为原料，而重新铸造的。[①] 笔者以为，这种论点不无

① 见〔日本〕藤家礼之助著《日中交流二千年》(1977年)，张俊彦等中译本，北京大学出版社，1982年12月版，第3页。

商榷之余地。因为中国早在商代(公元前16世纪～前11世纪)就已进入青铜器制作的全盛时期,较日本的制作要早得多。如果说这一时期从中国方面有青铜器流入日本,应该是非常珍贵的吧！怎么会发生轻易消熔它们改制出许多铜铎的情况来呢？如果说它是受到中国的青铜钟一类乐器礼器的影响,因而创造出独具特色的铜铎来,这倒是很有可能的。当然,这就涉及日本当时的冶炼可能性等一系列的复杂问题。对于这一牵涉中日音乐文化交流问题的研究,我们期待着更为圆满的学术成果。

秦汉时期,中日之间存在着音乐文化交流虽然能够肯定,但是根据目前掌握的资料,它显得还不够清晰,而且还不够发达。它的全盛时期尚有待历史条件的酝酿和成熟。

第三节　马援与铜鼓及其传播[①]

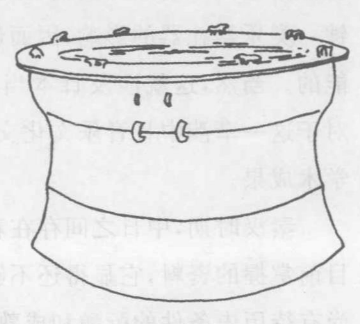
近年来,对于铜鼓这件乐器,已经有越来越多的人感到不那么生疏了。当人们提起它时,往往还会联想到西南少数民族的边寨风情、水光山色。铜鼓确是一件可以和芦笙、口弦、葫芦丝、象脚鼓等等媲美的乐器。

说到铜鼓,人们总要提起它的分布和传播。在中国的大西南和岭南的云南、贵州、广西、广东等省和自治区,长期在这里繁衍生息的少数民族苗、瑶、彝、黎、侗、壮、佤、布依、土家、仡佬、水、白等,至今仍在使用着铜鼓这种古老的乐器。另据记载,这一地区从唐代以来就不断有铜鼓出土,也不断有所记述,其在社会活动中的使用情况在文艺

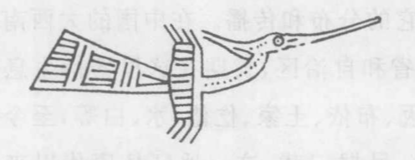
① 本节资料主要参考蒋廷瑜著《铜鼓史话》,文物出版社,1982年4月版,插图五帧选自该书第5、94、98、101、47各页。

作品中也有反映。此外，在南方邻近国家的越南北方的红河三角洲、中部的清化省东山一带，在缅甸东北部的掸邦一带，也有不少铜鼓出土。再往南方和东南方的一些国家和地区，也有铜鼓零星出土或被发现。

所谓铜鼓，是用铜浇铸的整体为铜的鼓，也杂有铅、锡等金属多少不等。如〔图 6〕所示，它上为平面，中空，无底，鼓身的腰部略呈弯曲凹进，并有四个鼓耳。铜鼓大小不等，厚薄也不一。小者鼓面直径仅 20 余厘米，高仅 10 厘米左右。而最大的"铜鼓之王"(存广西壮族自治区博物馆)，鼓面直径达 166 厘米，重达 300 公斤。成熟期的铜鼓，鼓面中心常铸有光芒四射的太阳，四周有多道同心圆间隔而成的晕圈；鼓沿上常饰有立体的青蛙等等，可能意味着图腾崇拜。鼓面和四围布有各种美丽的纹饰，如飞鹭、头戴羽毛的舞人、竞渡中的舟艇，以及繁丽的云纹、雷纹等等，如〔图 7〕至〔图 9〕所示，华丽多彩的纹饰别有一番风韵，是在汉族的鼓类上所看不到的。



〔图 6〕铜鼓
选自《铜鼓史话》。





〔图 7〕翔鹭纹
选自《铜鼓史话》。



〔图 8〕舞蹈纹
选自《铜鼓史话》。



〔图 9〕竞渡纹
选自《铜鼓史话》。

此外，古代诗人墨客的作品涉及铜鼓时，有的颇能动人情思。这里仅摘引两个片断，并可由此了解铜鼓与古代社会习俗的关系。

唐代许浑有五言律诗《送客南归有怀》，其前四句是：

绿水暖春蘋，湘潭万里春。

瓦樽留海客，铜鼓赛江神。

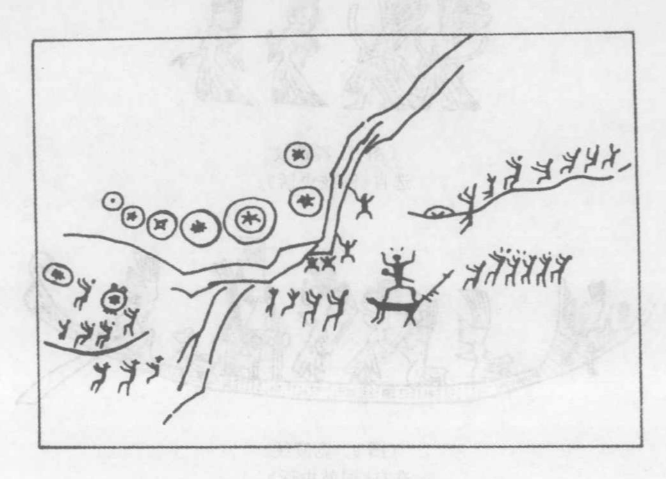
五代孙光宪有词作《菩萨蛮》五首，其五的上阕写道：

木绵花映丛祠小，越禽声里春光晓。

铜鼓与蛮歌，南人祈赛多。

两首作品的背景都是南方，也都写到祭祀祈神时用到铜鼓——所谓“赛”，就是祭祀的意思。敲击铜鼓，并伴以歌唱祭神，这是一种十分古老的风俗。我们在广西宁明古老的“花山崖画”中所见到的江水之滨群体歌舞、敲击铜鼓的场面，如〔图 10〕所示，可能就是祭祀江神的活动。在古代，主持祭祀的当然是些位尊权重的人，因此铜鼓也就为他们

所掌握。



〔图 10〕广西花山崖画(摹本)
选自《铜鼓史话》。

那么,迄今所知最古老的铜鼓是何时所造?何时出土?又,如何传播?何时何地发生中外交流?

关于铜鼓的神话传说、出土和演奏等等,中国、越南、泰国等国均有文献记述,而以中国的最为古老和详备。在正史《后汉书·马援列传》中写道:"(马援)好骑,善别名马,于交趾得骆越铜鼓,乃铸为马式,还,上之。"这段文字的背景是这样的:东汉初建武年间,马援拜为伏波将军,征讨交趾郡(今越南北方红河流域一带)。建武二十年(44 年)秋振旅还京。这段记述是说,他在交趾郡从骆越族(古代越人一支)人手中缴获到铜鼓,并将这种战利品消熔,改铸成三尺五寸高的铜马,献给光武帝。由于这段文字对铜鼓记述不详,后人对它又有误解,或臆想皮革鼓面不适合南方气候,因此提出马援首制铜鼓之说。其实,仅从这段文字就不难判断,既然是马援缴获铜鼓,铜鼓的创制当然肯定在马援征讨交趾之前。后来,从明代起又出现将创制铜鼓之功归于诸葛亮的说法,

则更是民间传奇性的饭后茶余的谈助，于史则无任何根据。

关于何人制造过铜鼓以及它的社会属性等等，唐代就已经有了重要记述。章怀太子李贤在注释《后汉书》上述那段文字时，引用了裴渊《广州记》（约东晋成书，较《后汉书》还略早）的记载："俚僚铸铜为鼓，鼓唯高大为贵，面阔丈余。初成，悬于庭，克晨置酒，招致同类，来者盈门。豪富子女，以金银为大钗，执以叩鼓，叩竟，留遗主人也。"唐昭宗时期（889～904年）任广州司马的刘恂，著有《岭表录异》，其中相当详尽地记述了任前不久在龚州（今广西平南）、高州（今广东西南）铜鼓出土的情况，铜鼓的形制，花纹的"实为奇巧"，"击之响亮，不下鸣鼍"等等。此外还特别提到"贞元中（事在802年），骠国（今缅甸境内）进乐，有玉螺、铜鼓，即知南蛮酋首之家皆有此鼓也"。杜佑《通典》在"乐"部中也提到：铜鼓，"岭南豪家则有之"；还提到扶南（在今柬埔寨）、天竺（古印度）也有铜鼓（印度无铜鼓出土，应是指今中国云南西部南部）。以上裴渊、刘恂和杜佑的记述可以帮助我们了解铜鼓的分布和社会功能，它是位尊权重的象征，有如中原汉族的钟磬，为少数民族的酋首豪富所占有，用它来发布命令（如战争）、传递信息等等。只是到了明清时期，由于实行"改土归流"，即废除地方上的世袭土官、改派流官以后，铜鼓的社会地位才逐渐随之低落。一方面，官府有时可以利用它报更、陈设等等。另一方面，它逐渐流向民间，继续在喜庆节日等场合敲击它，鼓舞人心，振奋情绪；甚至有时还用它来存放钱财、置埋尸骨、堆集杂物等等。而出土铜鼓由老百姓上报或上缴官府，也是常常见于记载的。至于杜佑所记唐代时期骠国进乐的史实，在以后的第五章第四节中还会叙述。

我国历代关于铜鼓的记述和图录不少，但系统性的科学研究，在国际学者方面始于19世纪末，在中国学者则始于20世纪20年代。50年代以后，中国少数民族文化的研究工作逐步深入，铜鼓研究业已发展成为考古、历史、民族、民俗、艺术诸多学科的综合研究。特别是出土铜

鼓文物的大量积累，到70年代末已有1360多个实物，这就为总结和概括提供了十分有利的条件，同时也为研究铜鼓的传播提供了较为清晰的线索。

铜鼓的故乡是中国的云南中西部地区，另一个重要出土地区则是广西广东交界的云开大山一带，因此铜鼓可以大致分为滇系和粤系两大系统，所谓粤系兼指粤西广西和粤东广东。另外，广西西部以及和云南邻近的贵州、湘西、川南乃至东南亚一些国家出土的铜鼓也可以列入滇系。

今知最古老的铜鼓是1975年出土于云南楚雄万家坝的两座古墓，是当地古代濮人所造。古墓中的一座属公元前690年，另一座属公元前400年，分别属于春秋时期和战国时期。根据这一类古老铜鼓简朴的形制，并近似倒置的锅形来推断，可以证实铜鼓起源于炊具铜釜的论点。

大约公元前3世纪到前1世纪，即战国晚期到西汉，铜鼓的制作逐渐向东发展。较楚雄万家坝稍晚的铜鼓，可以云南晋宁石寨山出土的铜鼓为代表，属西汉时期。这类铜鼓纹饰繁盛，常有飞鹭、赛船、饰羽舞人等等。与石寨山铜鼓同时出土的有一颗刻有“滇王之印”的金印。据《汉书·西南夷列传》，汉武帝在元封二年（公元前109年）曾经“赐滇王王印”。由此更可以有力地证明，石寨山铜鼓属于西汉时期。

云南晋宁石寨山一带的铜鼓制作，除了影响到广西东南、广东西部、贵州、湘西、川南，推动了这些地区的铜鼓制作、使用和流传外，还影响到当时的交趾郡，即今越南北方红河三角洲一带和中部清化省东山一带。因此这一带也是出土铜鼓最多的地区之一。1961年，越南海防造船厂越溪挖土工场出土了一个铜鼓，根据同时出土的器物推断，它正是西汉前期的产物。

说到中国和越南的文化交流，也同和朝鲜、日本的文化交流类似，

具有悠久的历史渊源。在东汉王充的《论衡》中，提到过古代中国和朝鲜、日本的交往，这在本章第一、二节中已经论述。《恢国篇》说，西周成王时“倭人贡畅”，同时也说到“越常献雉”（“常”通“尝”，曾经）。又说，在周代，和日南郡（今越南东部沿海地区）交往时，也需要好几道翻译，而“今吟诗书”——“今”当泛指汉代，“诗书”则泛指汉文化，尤指古典文化。由此同样可见汉文化对于古代越南影响之深。

铜鼓的传播，在国外除了对于越南的影响以外，对缅甸东北地区的掸邦也产生了重要影响。今云南西南部的西盟佤族地区，也有不少铜鼓出土，在古代正是通过这一带影响到邻近的古代缅甸的。

铜鼓发展到越南以后，继续向南发展。在东南亚国家和地区中，还有老挝、泰国、柬埔寨、马来西亚、印度尼西亚，乃至新几内亚也有零星的铜鼓传世或出土。这些地区的铜鼓制作，很可能是通过越南和缅甸间接受到中国影响的。例如最近在泰国的南部、东北部和北部地区，相继出土一批两千多年前的铜鼓，具有重要的文物价值。

第三章 与西域音乐交流的开篇

在古代，由于文化传播媒介远不如今日之迅速便利，文化交流大多首先是通过国与国、地区与地区之间的相邻地带发生和展开的。中外音乐交流也正是如此。中国由于地理位置、社会发展等条件的限制和推动，自古以来对外的音乐交流首先是在东、南、西三个方位发生和发展的。在本编的第二章里已经就中国和东邻、南邻若干国家的音乐交流，叙述了其开端。在本章开篇将要叙述和西域方面的音乐交流，这里所指的西域是比较广义的概念，既包括中国境内的新疆，也包括中亚、西亚和南亚等地带。

第一节 张骞是否从西域带回《摩诃兜勒》？

在第一编第一章中叙述到，古代的中国人民曾经长期对于昆仑山和西方的广漠疆域怀有一种神秘莫测的憧憬之感，从而产生种种有关音乐交流的神话和传说。

秦代短暂，未得见知和西域音乐交流的起步。

汉代，是疆域开拓、财力富庶、神魄宏强、内外通达的朝代。汉武帝时期，张骞先在建元二年（公元前 139 年）出使月氏，他亲临大宛、康居、大月氏、大夏诸国，长达 13 年才回归汉朝；以后又在元狩四年（公元前 119 年）出使乌孙，并有副使派到大宛、康居、大月氏、大夏、安息（西亚

古国，当时领有伊朗高原和两河流域）、身毒（古印度的别译）等国。张骞两次出使，历尽艰辛，终于打开西域通道，为中西交通的开拓创建了不朽业绩，也为文化交流开辟了前所未有的广阔前景。

说到音乐文化交流，现代的中国音乐史论著作大多提到张骞从西域带回《摩诃兜勒》，然后又由李延年据以创作新声二十八解，认为这是西域音乐传入中国之始的重大事件。正因为涉及西域音乐入华开端，有必要加以认真探讨。

张骞从西域带回《摩诃兜勒》一事，最早见于西晋崔豹的《古今注》；较《古今注》成书为晚的《晋书·乐志下》更为多见引用。前者的文字如下：

"横吹，胡乐也。张博望（张骞）入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》二曲；李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将军，和帝时万人将军得用之。"所谓"横吹"，是由"鼓吹"发展而来，也是军中之乐，常在马上演奏。所用乐器有鼓、角，以及箫（排箫）、笳、横笛等，时有小异，无严格定规。所谓"胡乐"，在相当长的历史时期是用来泛指国内北方、西北方的少数民族音乐或西域传入的外来音乐。西京，指西汉国都长安。《摩诃兜勒》，显然是外来语，对它的解释，历来纷纭歧出，莫衷一是，如释"摩诃"为"大"，释"兜勒"为"歌曲"或"国名"等等。李延年是汉武帝所宠幸的一个乐官。所谓"二十八解"，即二十八首（段）乐曲。所谓"乘舆"，指帝王车舆。

《晋书·乐志下》的记述，大体上与《古今注》相同，但是《摩诃兜勒》记成"一曲"，而不是"二曲"，此外又记述到"魏、晋以来，二十八解不复具存，用者有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲"。

在历史文献中，就曾经对于《古今注》和《晋书·乐志下》的上述记载提出过怀疑。宋代郭茂倩编辑的《乐府诗集》卷二十一，在为《出塞》

所写的“题解”中，就曾征引《西京杂记》，认为《出塞》、《入塞》等本是汉高祖所宠幸的戚夫人所善于歌唱的乐曲，怀疑它们是到汉武帝时期才由李延年所创编的说法。《西京杂记》卷一说：“高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之。”由此可见《乐府诗集》提出的置疑是有道理的。

但是，张骞传入《摩诃兜勒》之说更令人值得怀疑之点还在于：既然张骞两次出使西域才获得《摩诃兜勒》，它又经过汉武帝宠幸的协律都尉李延年创编成二十八首乐曲，而且又被用做宫廷武乐，在历来重视宫廷礼乐制度的中国古代，事件不可谓不重大。但是我们在正史《史记》和《汉书》中，却都见不到这一事件的记载——无论是前者的《大宛列传》、《佞幸列传(李延年)》、《孝武帝本纪》，还是后者的《西域列传》、《张骞列传》、《佞幸列传(李延年)》、《武帝纪》、《礼乐志》，均无片言只语涉及《摩诃兜勒》。

关于《摩诃兜勒》的上述历史疑案，早在20世纪30年代就有一位署名仲铎的作者已经提出。他认为，张骞从西域传入《摩诃兜勒》之说，最初是由南北朝时期陈朝的僧人智匠所杜撰。唐代时这一说法又被人录入崔豹的《古今注》中，由此以讹传讹，产生广泛影响。时至80年代，又有当代学者阴法鲁重提旧事。[①] 笔者以为，此案重提，值得重视。

关于《摩诃兜勒》是否传入过，事实真相究竟如何，均有待进一步探讨。无论是“张冠李戴”，或是以讹传讹，在正史记载中也不是不可能的。如果是确有其事，也需要另示有力的佐证。

有的学者提出，大概是较晚的史实，错置在较早的时期了。这是有

---

① 见阴法鲁：有关出版单位及年代见“参考书目文目录要”。下同。《历史上中国和东方各国音乐文化的交流》，载《东方文化知识讲座》。

可能的。异域的音乐文化从传入到吸收和发展,往往需要一个较长的时期。在汉武帝时期,最能吸引宫廷皇族贵戚的西域新鲜事物,首先是汗血马、苜蓿、葡萄、怪兽珍禽,以及角抵、幻术、吞刀吐火之类。大约将近三百年以后,到东汉末的灵帝时期前后,来自西域的胡风盛行一时,高潮再起,胡服、胡饭、胡舞、胡笛、胡空侯等等,深为洛阳的帝王贵胄所钟爱。如果假设《摩诃兜勒》是在这一时期或其后传入并发展,可能性是比较大的。

第二节　细君远嫁乌孙和长颈圆盘式琵琶的流传

在西域北方通道打开以前,中国和西域国家已有贸易交往。张骞第一次出使西域,就曾经在地处今阿富汗北部一带的大夏国,看见邛竹杖("邛"指今四川邛崃一带)和蜀布,据说是从身毒辗转贩运过去的。但是当时中国的中原地带和西域间的交通非常不便,文化交流困难,今存典籍中未见关于中国和西域国家进行乐器传播的记载。

古代文献中,早期同西域进行乐器交流的记述,除上节之尾提到的东汉末关于胡笛、胡空侯的记载外,有魏晋间人傅玄(217～278)的《琵琶赋·序》,是关于长颈圆盘式琵琶的,它和张骞出使有关,即和西汉当时的政治军事形势与和亲政策有联系。但记载中的合理因素与不一定可靠的传说因素并存,值得仔细分析。

张骞出使西域时期,在今伊犁河一带有一个游牧国家叫做乌孙(地跨今中国新疆和哈萨克斯坦)。乌孙地处匈奴右翼之南,力量不及匈奴强大,时而臣服匈奴,时而关系松弛,不肯朝贡,存在矛盾。汉武帝听从张骞建议,打算笼络乌孙,带动大夏等西域国家臣服,从而切断匈奴右臂,排除匈奴对于汉王朝和西域通道的干扰,并扩张领土。

张骞第二次出使西域时,向乌孙王昆莫赐以币帛;并提出,如果乌

孙东移，占据原属匈奴浑邪的土地，汉朝就可以遣送公主下嫁昆莫。由于乌孙当时畏惧匈奴，而且又存在内争，事情没有结果。

后来西域通道打开，西域一些国家和汉廷往来不绝，乌孙认识到汉王朝的强大，因此就又表示希望通婚，并结为昆弟之国。最后，乌孙终于在元封六年（公元前105年），用千匹良马来聘娶汉朝公主。于是汉武帝派遣宗室江都王刘建的女儿细君，以公主名义下嫁乌孙王昆莫。嫁后，昆莫由于自己已经年老，就依照本民族的风俗，命他的孙子、名叫岑娶的王位继承人，继娶细君——史称乌孙公主。

在正史中，乌孙公主下嫁一事和音乐交流本无牵涉。但在傅玄的《琵琶赋·序》中却出现如下一段包括传闻在内的记述：

> 《世本》不载作者（指琵琶的始作者）。闻之故老云："汉遣乌孙公主嫁昆弥（莫），念其行道思慕，故使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。"今观其器，中虚外实，天地之象也；盘圆柄直，阴阳之序也；柱十有二，配律吕也；四弦，法四时也。以方语目之，故云琵琶，取其易传于外国也。杜挚（三国魏人）以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗（鼗，类似今之拨浪鼓）而鼓之。二者各有所据，以意断之，乌孙近焉。

据目前所知，这是关于细君下嫁乌孙时携有琵琶的最早记述，后世的《晋书·乐志一》、《初学记》、《通典》、《太平御览》等所载均出于此。根据傅玄的记述可知，这种琵琶的形制与今日中国的琵琶并不相同，而是长颈圆盘，与今天的阮或月琴相近。这种长颈圆盘的特点，可能是多种不同样式的琵琶在长期发展中通过融汇所形成的规范化形制之一。至于今日中国的琵琶，则是后来在另外一种从西域传入的曲项琵琶的基础上发展形成的。为了区别这两种琵琶，对于前一种，唐代人又称之为"秦琵琶"，俗称"秦汉子"，今人也有称之为"汉琵琶"的。这种琵琶，

又由于魏晋间阮咸善于弹奏它，从唐代起又被称做“阮咸”，今天的“阮”的名称即由此简化而来。下文〔图 11〕是南京西善桥古墓出土的南朝模印砖画像之一“阮咸弹奏图”。它提供了长颈圆盘式琵琶的图像，并可印证阮咸善于弹奏它的记述。（参阅《新唐书·儒林列传下·元行冲》）

据傅玄所记载的故老的说法，琵琶在乌孙公主下嫁时，即西汉武帝时期已经创制完成。但是后来直到东汉末成书的刘熙《释名》和应劭《风俗通义》以前，在这样一个长时期内，却没有见到有关琵琶的记载。在刘熙《释名》和应劭《风俗通义》之中，虽然收录了“琵琶”（用字不同），但是却依然未见乌孙公主携带琵琶下嫁之事。《释名》卷二十二说：“枇杷，本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因以为名也。”《风俗通义》卷六“批把”条目说：“谨按：此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天地人与五行；四弦象四时。”相比较而言，《释名》和《风俗通义》的史料价值显然要比《琵琶赋·序》的“故老”所云可靠得多。魏晋时期，在文人中间回荡着一种离经叛道的精神，同时也是奇说异谈盛行的时代。所谓乌孙公主携带琵琶下嫁的传闻，也许正是有关奇说异谈流传的结果。

长颈圆盘式琵琶，由于是东汉末期的“近世乐家所作”，它在中国中原的出现，大概不会早到汉武帝时期，而是在东汉末以前不太久远。由于它“出于胡中”，因此最早可能是适合游牧民族于“马上所鼓”的乐器。它在最初创造和流传的过程中参照或吸收了汉族乐器琴、筝等乐器的某些特点，是有可能的。根据刘熙、应劭和傅玄的记述来分析，这种乐器在中亚一带流传的结果，依照当地类似的乐器取了一个名字，翻译成汉语就叫做“枇杷”或“批把”。由于中原的传统乐器大多是单名，而且难以想象为一种新乐器起名时会借用现成的“枇杷”一词或采用“批把”来指称，因而可以肯定它是外来语的译音。如有的学者认为，它是西亚一带



〔图 11〕阮咸弹奏图

南京西善桥古墓出土南朝模印砖画像之一(选自《中国音乐史图鉴》)。

古波斯语 barbat 的对音。[①] 至于把它解释为弹奏手法或弹奏音响的象声词,则大概是出于翻译时或对于已有译法的一种巧妙联想。而"琵琶"一词的写法,则是后来依照"琴"、"瑟"等字的结构创造出来的。关于傅玄记述的所谓"天地之象"、"阴阳之序"、"法四时"的说法,则来源于中国传统的"天乐人合一"、"大乐与天地同和"等等古老的音乐美学思想。如果说,东汉时期的长颈圆盘式琵琶是中国中原和中亚、西亚一带音乐交流的产物这一说法无误,那么,它很快就被染上了中国古代音乐美学的思想色彩,体现在傅玄等人的记述之中。

长颈圆盘式的琵琶,大约到了南北朝时期就已经积累了相当高度的演奏技巧,出现了一些优秀的演奏家,在上层社会和文士中间流传,甚至得到帝王贵胄的喜爱。这一点,例如可以从《宋书·范晔列传》的记述中了解到。

范晔(398～445),字蔚宗,南朝宋顺阳(今河南淅川南)人,是很有贡献的史学家,撰有《后汉书》。秉性精微,有思致,多才多艺。少好学,能为文,工隶书,晓音律。善弹琵琶,并能创造新声。宋文帝有意想听他弹奏,屡次有所暗示,但是范晔佯做不解。有一次,宋文帝在宴饮中很有兴致,想唱歌,就要求范晔弹奏琵琶,范晔这才从命。后来他因为"谋反"案受到牵连被杀害,在狱中写给晚辈的书信中自述生平说,"性别宫商,识清浊,斯自然也"。他对于俗乐的评价并不低于雅乐,并且对于自己的演奏才能和音乐天赋充满自信,说,"吾于音乐,听功不及自挥,但所精非雅声为可恨。然至于一绝处,亦复何异耶?其中体趣,言之不尽,弦外之意,虚响之音,不知所从而来,虽少许处,而旨态无极。

① 参见常任侠:《丝绸之路与西域文化艺术》,上海文艺出版社,1981 年 4 月版,第 37 页;沈知白《中国音乐史纲要》,上海文艺出版社,1982 年 12 月版,第 42～44 页;阴法鲁《历史上中国和东方各国音乐文化的交流》,载《东方文化知识讲座》,第76 页。

亦尝以授人，士庶中未有一豪似者，此永不传矣！”从这一段自述中，不难理解当时长颈圆盘式琵琶的技艺所达到的水平高度。

第三节　西汉宣帝以歌吹赐龟兹王夫人

——弟史公主

如上一节所述，细君下嫁乌孙虽属确凿，而携琵琶一事却难以实证。但是，其后西汉王室与乌孙和边陲龟兹（今新疆库车一带）的音乐交往，却是在正史中有明确记载的。

据《汉书·西域列传下》记述，乌孙公主细君去世后，汉室又遣楚王刘戊的孙女名叫解忧的，以公主的身份下嫁岑陬（即岑娶）。岑陬死，解忧又嫁乌孙的肥王翁归靡，所生长女名叫弟史。解忧在史书上有时也被称做乌孙公主。

宣帝时，解忧公主送她的女儿弟史到京师长安学弹琴。当弟史返回乌孙路过龟兹的时候，却被龟兹王绛宾留住。原来绛宾已经派人到乌孙，向解忧公主请求聘娶弟史。所派的人尚未回来，而这时弟史恰好路过，于是一方面把弟史留住，同时又派人向解忧公主报告，解忧公主就答应了。

宣帝元康元年（公元前65年），龟兹王绛宾和夫人弟史到长安朝见宣帝。宣帝对龟兹王和夫人“皆赐印绶（系有绶带的印章）”；对弟史也以公主称呼，“赐以车骑旗鼓，歌吹数十人，绮绣杂缯琦珍凡数千万”。在长安留住将近一年，才厚赠送回。以后龟兹王绛宾和夫人又多次到长安朝贺。弟史很喜欢汉室的服装和生活习惯。回到龟兹以后，按照汉家的礼仪修建宫室，规定巡行警卫办法，出入传呼，撞钟击鼓，等等。西域胡人都说：“龟兹王所做所为，驴不像驴，马不像马，像是骡子吧！”这可能是一种机智的幽默或讽刺，大概反映了文化交流过程中，特别是

初期难以避免的一种现象。绛宾去世后，其子承德甚愿以汉室的外孙自居，在成帝、哀帝两朝(公元前32年～前1年)往来尤其密切。

西域龟兹，本是西域的一个大国，据《汉书·西域列传》记载，人口有八万余，只比乌孙、康居、大月氏、大宛等国为少；而且根据后世唐代高僧玄奘的叙述来推测，它的管弦伎乐可能有着深厚的基础。因此，虽然它自西汉武帝时已通中原，至宣帝时又归西域督护府统辖，属于中土领域之内，但毕竟不同于中原之地，它接受中原汉族文化对于广阔西域所产生的影响，是不能低估的。

第四节　东汉灵帝喜爱胡箜篌

中国的春秋战国时期，诸侯国宫廷中有所谓"侏儒扶卢(爬矛柄，即爬杆一类)"之戏。秦二世时期又有"角抵俳优之观"。到了汉代，这类技艺发展成为百戏，更为丰富多彩，包括角抵、杂技、歌舞、器乐、故事表演等等。百戏在宫廷盛行，受到帝王贵胄的喜爱，同时也促进了世俗音乐的发展。百戏包罗范围十分广泛，它又常常以其重要项目角抵来代称。百戏的盛况可以从汉代的百戏画像砖(石)中直观地体会到。

自从汉武帝时期张骞通西域以后，最早来中土进行交流、吸引帝王贵胄浓厚兴趣的西域文艺表演形式是杂技幻术一类，它们逐渐汇流入百戏之中。

在张骞通西域的过程中，曾派副使到达安息。这一西亚古国当时领有伊朗高原和两河流域一带。据《史记·大宛列传》记载，当所派使者回归中土时，安息王曾经"发使，随汉使来观汉广大。以大鸟卵及犁轩善眩人献于汉"，"天子大悦"。所谓犁轩，即大秦国，也即罗马帝国，当时它占领的疆域十分广阔，达到西亚西部。在大秦东界和安息西部边界处，即今伊拉克、叙利亚一带，有一"条支国"，该地"有大鸟卵如瓮"，而且

其国“善眩”，即“善幻”，也即擅长魔术。因此所谓“犁轩眩人”很可能就是条支人。当时不远万里来到汉朝表演的幻术是否有音乐配合，今日已不可得知，但是这次献艺，开创后来中国和西域文艺音乐交流的先河。这类文艺表演形式和中国传统的百戏相结合，从而又丰富了百戏，这种效果是非常明显的。所谓“大角抵，出奇戏诸怪物”，“及加其眩者之工，而角抵奇戏岁增变，其益兴，自此始”。（《汉书·张骞列传》）

东汉时期，也有一次外国献艺十分重要，它甚至于在宫廷引起关乎所谓“夷夏之防”的激烈争论。据《后汉书·西南夷列传》，和帝永元九年（97年），掸国（今缅甸的地区古名，邻近今中国云南西部边境一带）王雍由调派人来贡献珍宝。到了安帝永宁元年（120年）雍由调“复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化吐火，自肢解，易牛马头，又善跳丸，数乃至千，自言‘我，海西人’。海西，即大秦也”。这里用海西指称大秦，意味着罗马帝国在西亚的领地。所以掸国所献的幻人很可能也是条支人。掸国虽然是汉帝国的南邻，但当时的使者和艺人却是经过西域到达洛阳的。这一点，是为了所谓“夷狄之技”能否在宫廷里表演而发生争论时透露的。永宁二年元旦，由于掸国艺人的演出引起安帝和群臣的极大兴趣，谏议大夫陈禅就根据孔子“放郑声”的观点，提出“帝王之庭，不宜设夷狄之技”。而反对他的尚书陈忠说：“今掸国越流沙，逾悬度，万里贡献，非郑卫之声，佞人之比。”陈忠所说的“悬度”是山名，在葱岭以西通往罽宾国（今克什米尔一带）的途中，是由于必须绳索悬空度过而得名，以艰难险阻著称。可见当时的使者和艺人是历经千难万险，通过西域才到达洛阳的。

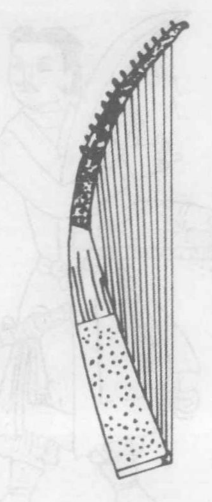
古代缅甸来中国中原献乐，在东汉文学家张衡的《西京赋》中也有所反映。他在描写宫廷百戏的节目时，就有一项叫做“都卢寻橦”——寻橦即缘竿，今俗称爬竿；都卢是夫甘都卢的省称，为一国名，见于《汉书·地理志下》。都卢在伊洛瓦底江中游，和掸国都在今缅甸境内。

到了东汉末叶，西域音乐对中原的影响出现了将要加速发展的迹象，突出的表现就是汉灵帝对于胡乐胡舞的特别爱好。据《后汉书·五行志一》记载："灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。"这里的所谓胡箜篌，一说即竖箜篌，或称竖头箜篌，源于西亚两河流域，经西域传入我国中原。本书在第二章第一节中已经略作介绍。胡箜篌虽然在东汉灵帝时期以前已经传入中国中原，但是在东汉末期成书的《风俗通义》和《释名》中尚无记载。竖箜篌之名及其源流首见于《隋书·音乐志下》，它在论述"西凉乐"（详下章）时说，竖箜篌和曲项琵琶"并出自西域，非华夏旧器。"为此，有的学者认为，东汉灵帝所喜爱的胡箜篌不可能是从西亚传入的竖箜篌，而可能是更早的源于埃及，随同佛教传入中国的古代印度系的弓形箜篌，即"维那"[①]。〔图 12〕是新疆库车（古龟兹）昭怙厘佛寺（4 世纪中已建寺）遗址唐代舍利盒上的竖箜篌演奏图像；〔图 13〕是古埃及石刻中的弓形箜篌（公元前 16 世纪～前 14 世纪）；〔图 14〕是昭怙厘佛寺壁画中的弓形箜篌演奏图像。

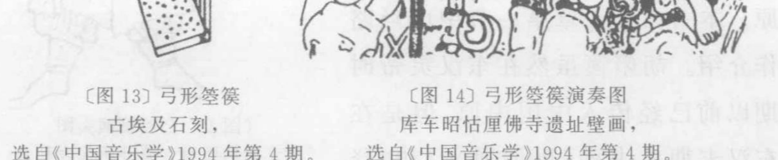


〔图 12〕竖箜篌演奏图
库车昭怙厘佛寺遗址唐代舍利盒，
选自《中国音乐学》1994 年第 4 期。

① 参阅李玫：《箜篌变异形态考辨》，载《中国音乐学》1994 年第 4 期。







〔图 13〕弓形箜篌
古埃及石刻，
选自《中国音乐学》1994 年第 4 期。

〔图 14〕弓形箜篌演奏图
库车昭怙厘佛寺遗址壁画，
选自《中国音乐学》1994 年第 4 期。

至于将汉代的空侯或坎侯字样改写成箜篌，是汉代以后仿照笙、竽、筑等字的创造。《旧唐书·音乐志二》介绍竖箜篌的形制说，"体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。"

汉灵帝是个浪荡皇帝，看来，他对西域的文化和风习有着全面的爱好，而不像在他以前的某些帝王那样，大多局限于幻术和殊方异兽、珠翠奇珍。他的爱好是作为"服妖"一类被记载在《五行志》的，而且作者司马彪还把他的爱好和"董卓多拥胡兵"所施展的暴行联系起来。这自然也反映了一派人的意见。但是，音乐历史的进程毕竟自有它的规律：中华民族的音乐文化由于吸收了西域的所谓"胡乐"以及其他外来音乐，是更加丰富多彩，其基础更加扩展，其民族性的内涵也注入了新的富于活力的因素。这一点已经由中国音乐的历史发展和当前现状所证实。

第三编　魏晋南北朝隋唐五代时期

第四章　繁花似锦的胡乐植根中原

第一节　雅乐更趋衰落，胡乐炽热宫廷

从东汉覆灭到隋朝建立以前，中国的北方战乱屡起，政权更替频仍，北方边陲的少数民族内迁，中原汉族流徙南方，等等。这种政治的社会的动荡，不仅促使宫廷雅乐更趋衰落，而且大大地推动了中原汉族同境内外不少民族间的音乐文化交流，特别是和西域各族以及若干国家之间的音乐文化交流。这里所说的西域范围，采用广义，既包括今中国新疆地区，也包括中亚、西亚乃至南亚天竺（古代印度）等地区。虽然本书的中外国界是以今天的国界为准，但是历史上有些国家地跨今天的中外两域，有些种姓又流徙无恒，历史文献上关于"胡乐"的概念又相当广泛——从地域和民族上说，有时是指北方少数民族的音乐，而在本时期主要是指广义西域的诸多民族的音乐，所以这里在叙述西域胡乐的时候，势必要多多少少涉及当时和目前都属于中土的地区，例如龟兹（今新疆库车一带）、高昌（今新疆吐鲁番以东一带）等。特别是龟兹，由于它的杰出的音乐水平以及它在中原和西域进行音乐交流中的重要地位，重点叙述更为不可避免。

现在就先来看看正史中所记述的，这一时期传统雅乐衰落的情况和重要原因。

《晋书·律历志上》记载:"汉末天下大乱,乐工散亡,器法湮灭。"三国魏和西晋初年,雅乐虽然略有恢复,但是西晋末的"永嘉之乱"以后(310年~?),"中朝典章,咸没于石勒(羯人,十六国后赵)"。东晋初期,"礼容乐器,扫地皆尽",直到东晋末年都没有能够完全恢复。《晋书·乐志下》也说:"永嘉之乱,海内分崩,伶官乐器皆没于刘(刘聪,匈奴人的后代,十六国汉)、石(石勒)。"东晋初期,曾经"以无雅乐器及伶人,省太乐并鼓吹令"。

据《魏书·临怀王列传/祖莹列传》记载,鲜卑族政权北魏孝庄帝永安年间(约529年),叛军尔朱兆等"大军入洛,戎马交驰,所有乐器,亡失垂尽","军人焚烧乐署,钟石管弦,略无存者"。

根据以上记述可以想见,雅乐在这一时期衰落的情况及其重要原因。

另一方面,西域胡乐的影响则日趋普遍,渗入到中原宫廷,包括雅乐在内。这是这一时期重要的社会音乐现象之一。

据《隋书·音乐志中》记述说,北魏政权在它进入中原初期,"乐操土风,未移其俗"。而到了太武帝拓跋焘(424~452在位)平定河西(约在431年,河西指河西走廊),从匈奴人的北凉政权(今甘肃张掖一带,401~439,沮渠蒙逊)那里得到了西凉乐的前身"秦汉乐"以后,就把它用于"宾嘉大礼"。《魏书·乐志》则记载说,北魏孝文帝在太和年间(477~499),虽然曾经寻访汉族古乐,但是"卒无洞晓声律者,乐部不能立,其事弥缺。然方乐(地方俗乐)之制及四夷(中土少数民族和域外民族)歌舞,稍增立于太乐。金石羽旄之节,为壮丽于往时矣"。据《通典》记载说,从孝文帝迁都洛阳(493年)到宣武帝时期(500~515),胡乐趋于炽热。西域乐器屈茨(龟兹)琵琶、五弦、箜篌、胡鼓、铜钹等等以及胡舞非常流行,"铿锵镗镗,洪心骇耳"。于此可见少数民族的帝王在对待汉族传统雅乐的态度上,要比汉族帝王的态度更为开放些。北魏孝文

帝是个颇为汉化的帝王，连他对待传统雅乐的态度都是如此，其他帝王则更不必说了。

在中原和西域之间发生官方的正式的音乐交往时，自然是宫廷的帝王和贵胄们首先接触域外的新奇音乐。这一时期，西域音乐之所以在中原形成繁花似锦的局面，与他们的爱好和推行有很大的关系。这一点，自6世纪中叶北周、北齐以降，尤其明显。

鲜卑族的北周政权时期，特别是武帝时期促成了西域音乐大规模东流。天和三年（568年），周武帝聘虏女——突厥女子阿史那氏为皇后，据《旧唐书·音乐志二》记载，当时“西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”。随行来到中原的，不仅仅是乐舞表演人才，还有一位兼擅音乐理论的琵琶演奏家苏祇婆（参见本章第二节、第五节）。

关于鲜卑化汉族人建立的北齐政权，虽然距离西域较北周距离西域为远，但是它的帝王们对于西域音乐的热衷，似乎并不亚于北周。特别是后主高纬，是个非常迷恋胡乐的人物。《隋书·音乐志中》叙述胡乐在北齐的发展时说：“杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦（五弦琵琶）及歌舞之伎，自文襄（谥号，指北齐世宗高澄）以来，皆所爱好。至河清（562～564）以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨。”这段文字所提到的清乐，是汉族音乐，笛可能是汉族的，也可能是胡笛；除此而外的乐种或乐器，则是来自西域或受到西域音乐影响的西凉地区。后主高纬“亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕”。高纬之子高恒也能够“自弹胡琵琶而唱之”，而且“侍和之者以百数”。（《北齐书·帝纪·幼主》）高纬甚至于还为乐人“封王开府”，使之“服簪缨而为伶人之事”。后主高纬的这类举止，自然相当荒唐，不称人主之职，但看来他的确有

些音乐才气。《隋书·音乐志中》的以上文字显然流露出鄙视乐人中的胡人和阉人的气息，倒是相当真实地记述了西域胡乐在北齐宫廷中风行炽热的情况。〔图 15〕是 1971 年在河南安阳范粹（任北齐骠骑大将军）墓出土的北齐黄釉瓷扁壶，其乐舞图中的乐人深目高鼻，舞者拍手者各一人，乐人的乐器有笛、铜钹、五弦琵琶各一，描绘的可能就是西域石国的《胡腾舞》（详见本章第四节）。由此可见北齐上层社会热衷西域歌舞的风气。

关于隋代，据《隋书·音乐志》记载，隋文帝杨坚是个爱好音乐的人，会弹琵琶，还会作曲。在建国之初，由于存在着“太常雅乐，并用胡声”，乐官“全出于胡人”的现象，曾经惹得他十分恼怒。隋之获得所谓“华夏正声”的雅乐，那是在开皇九年（589 年）灭陈以后。据说隋文帝曾为此十分欣慰。但也正是他，在建国初期就规定下宫廷的七部乐，其中有三部是外国乐伎：西域的安国伎、天竺伎和东方邻国的高丽伎。境内的还有属于西域的龟兹伎，以及受到龟兹音乐影响的“国伎”——后来改名为西凉伎。由此可见他对于西域音乐的重视，至少是对于西域音乐风行这一既成事实的认可。正是隋文帝时期的七部乐形成了基础，以后才发展成为隋炀帝时期的九部乐、唐高祖时期的九部乐和唐太宗时期的十部乐。这类乐部的性质自然是俗乐，主要用于宴享宾客等等场合，但是有时也作为雅乐用于



〔图 15〕乐舞图
河南安阳北齐范粹墓出土黄釉瓷扁壶，
选自《中华文明史》第四卷。

祭祀等(详见本章第二节)。

唐代的李氏皇族以及宫廷里的贵胄达官，对于西域音乐有着特殊的偏爱，这和李氏以及贵胄达官们的郡望地位有关，和个别帝王的文艺襟怀、音乐天分有关，乃至和李氏的血统也可能多多少少有关。李氏皇族是成纪(今甘肃秦安北)人，祖籍狄道(今甘肃临洮)，均属陇西。从其地理位置看，它与西域通道紧密相连，在语言、文化、生活风习方面自然息息相通。从唐朝宫廷的帝、王、后妃以及进入正史列传的中坚人士的籍贯来看，自初唐到唐玄宗为止的鼎盛时期，大约有63%是在与西域比较接近或相连的地区——陇右道、京畿道、关内道、都畿道和河东道(今陕西秦岭北、河套、甘肃东部、宁夏、豫中豫西、山西等地)，这种情况在很大程度上决定了唐代宫廷乐于接受西域音乐的倾向。① 而且唐代开国时，龟兹乐传入、西凉乐形成已有230年左右的历史。因此，李氏宫廷乐于接受西凉乐、龟兹乐等西域音乐，自在情理之中。更何况，唐高祖之母元贞皇后为独孤氏，而这一贵族家系和匈奴族在血统上可能多少有些牵连；又，唐高祖李渊的七世祖李暠本是十六国中西凉的创建人：这两个因素也可能会加强李氏皇族对于西域音乐的亲融力。作为唐代繁荣昌盛奠基者的唐太宗，一反“乐与政通”的传统观点，思想上颇为开明，不赞成御使大夫杜淹所说的“前代兴亡，实由于乐”的看法，而反驳说，“治政善恶，岂此之由”(《贞观政要》卷七)。至于唐玄宗，作为一位羯鼓演奏家、制曲家和乐舞活动的组织者建设者，他对于民族间、中外间音乐交流所奉献的力量，更是不容低估的。

唐玄宗(即唐明皇、李隆基，685～762)之擅长羯鼓，在音乐历史上是很有名的。所谓羯鼓，起源于少数民族当无疑问，但它是否起源于“羯”族，史无明确记载。唐代有一位南卓，宣宗前后时人，著有一本《羯

① 参见冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》，载《交响》1993年第2期。

鼓录》(成于848年),这是中国最早的一本乐器专著,也是唯一的一本羯鼓专著。但关于羯鼓的起源,它也只是说"出外夷,以戎羯之鼓,故曰羯鼓"。可能其起源在当时已经不甚了了。由于羯族源于小月氏,所以羯鼓往往被认为源于月氏族。但这一点很难证实。现代史学家向达,根据羯鼓乐曲有的出于龟兹,因而猜想"唐代盛行于长安之羯鼓,其渊源实出于龟兹也"。[①] 这是有道理的。这里还可以举出另外的证据:在《旧唐书·音乐志二》中,有"胡儿令羯人白智通教习"的提法,而"白氏"是龟兹的有名家族,白智通是唐代著名乐工之一,通常被认为是龟兹人,因此这里的"羯人"当与"龟兹人"等义。如此说来,所谓羯鼓很可能就是起源于龟兹。龟兹乐以鼓乐著称于世,使用多种鼓类,其中最重要的就是羯鼓。同时,羯鼓又是西域最常用到的通用鼓类,除龟兹乐外,疏勒乐、高昌乐和天竺乐都用到它(参见本章第二节)。羯鼓的形状,简单说来像个漆桶,横放在小牙床上,双手持杖左右敲击,所以又叫做两杖鼓。〔图16〕羯鼓演奏图,选自日本《信西古乐图》(1755,详见第七章第二节),由此可见其持久的国际影响。

唐明皇是个音乐天赋很高的人,《羯鼓录》记载他击鼓和制作羯鼓乐曲的才能说,"上(唐明皇)洞晓音律,由之天纵,凡是丝管,必造其妙,若制作诸曲,随意即成,不立章度,取适短长,应指散声,皆中点拍;至于清浊变转,律吕呼召,君臣事物(宫商徵羽的代称),迭相制使,虽古之夔旷(乐官夔、师旷),不能过也。尤爱羯鼓玉笛,常云:八音(乐器总称)之领袖,诸乐不可为比"。据《羯鼓录》记载,唐明皇制有羯鼓曲《春光好》、《秋风高》等,"绝妙人神"。在这位风流帝王的倡导之下,出现了一批羯鼓能手,如汝南王李琎、黄幡绰、宋璟等等,也就势所必然了。宋和唐明皇议论鼓艺,曾有名句说,"头如青山峰,手如白雨点",山峰取不动之意,雨

---

① 《唐代长安与西域文明》,三联书店,1957年4月版,第63页。

点取碎急之意。其声韵特点，正所谓“焦杀鸣烈，尤宜促曲急‘破’（快速乐段），作战杖连碎之声；又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐”。当然，有所偏爱，有时也会走向偏颇，唐明皇正是如此。《羯鼓录》说他“酷不好琴”，以至于有一位琴待诏为他弹琴时，未及弹毕，就被叱出。而且唐明皇还向内官说：“速召花奴（李琎），将羯鼓来，为我解秽！”由此可见一斑。



〔图 16〕羯鼓演奏图
选自日本《信西古乐图》。

在唐代，胡乐的风行引起某些人士的不满，这也是很自然的事。唐中宗时期，有一位反对胡乐的学士叫武平一。《新唐书·武平一列传》里记载他的不满言论说，胡乐“比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺，始自王公，稍及闾巷”；但他又认为，胡乐作为四夷乐之一，像古老的周代那样备个数是可以的，甚至于“听政之暇，苟玩耳目”，在后庭演奏一番也还是可以的。可见，迫于胡乐风行、帝王钟爱，他反对胡乐是不敢太坚决的。安史之乱以后，元和、长庆时期（806～824），大诗人元稹（779～831）、白居易（772～846）有些诗作带有政论倾向，又常常由于责难唐玄宗之昏聩而涉及胡乐。例如元稹的《华原磬》（片段，下同）：“泗滨浮石裁为磬，古乐疏音少人听。工师小贱牙旷稀，不辨邪声嫌雅正。玄宗爱乐爱新乐，梨园弟子承恩横。”诗句表达了诗人对于古老的泗滨磬遭到废弃，而代之以华原（地名，在陕西）磬的慨叹。从音乐方面看，诗人的主旨在于崇尚传统的“雅正”，而反对当时的“新乐”、“邪声”——这就明显涉及胡乐了。其《法曲》写道：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。”白居易的《法曲》也写道：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知

法曲本华风,苟能审音与政通。一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音,不令夷夏相交侵。"他们把安禄山、史思明的叛乱,唐明皇晚年的昏聩和胡乐的风行混为一谈。其诗句背后的音乐思想,不外是摈弃郑、卫、胡夷邪音——主要是指西域胡乐,崇尚所谓正统雅乐,认为"乐与政通"、邪音亡国等等。他们这一方面的音乐思想并不可取,与音乐发展的历史潮流也是背道而驰的。

唐代,是胡乐流传兴旺,风靡社会的高潮时期,特别是开元、天宝年间(713～756),长安胡化风气盛极一时,波及各个领域——饮食、服装、绘画、打球等等,乐舞也是一个重要的方面。长安的上层社会如此,自然会影响全国,同时这也是东汉末以来胡乐浸润吹拂的结果。唐代诗人王建(约767～830)在《凉州行》中有"洛阳家家学胡乐"之句,虽难免夸张,但终归是反映了社会风气,不会是毫无根据的。

唐代的雅乐,也是渗入了胡戎之伎的。建国之初的武德七年(624年),祖孝孙等奉命修订雅乐。据《旧唐书·祖孝孙列传》说,由于当时的情况是"陈、梁旧乐杂用吴、楚之音,周、齐旧乐多涉胡戎之伎",于是他们只好"斟酌南北,考以古音,作大唐雅乐"。这里并没有一星星排斥"胡戎之伎"的意思。看来,他们是有点儿"凑合",或者说确实有点儿勉为其难。《旧唐书·舆服志》记载说,开元以来,"太常乐尚胡曲",由此也可见胡乐影响业已深入之态势了。

唐代覆灭,进入五代时期,雅乐衰落的趋势并无转机。《旧五代史·乐志上》记载说,后唐庄宗"起于朔野,经始霸图,其所存者,不过边部郑声而已,先王雅乐,殆将泯绝"。这里所说的"边部郑声",自然是包括了外来音乐特别是西域音乐的影响在内的。后晋为期不久,"烽火为乱,明法罔修"。后晋灭而后汉兴,"汉祚几何,无暇制作"。后周世宗,虽然曾经"亲临乐悬,试其声奏",但"讯于工师,皆不能对"。

总之,正如《隋书·音乐志上》所载南朝梁武帝诏书的说法:魏晋以

来，“雅郑混淆”。其实，“雅郑混淆”的现象，早在汉代就已经发生。不过那时混入雅乐的“郑声”，主要还是汉族的俗乐；而这一时期混入雅乐的“郑声”，却包含了不少从西域进入中原的边陲少数民族音乐和外来音乐。

第二节　胡乐在隋唐宫廷乐部中的确立

现在就来看看正史中所载，西域音乐东流以后，有关的主要乐部进入中原宫廷的情况。大体上依年代为序来叙述。

首先说天竺乐。十六国的前凉政权时期（在今甘肃内蒙交界一带，317～376），天竺乐传入，这是最早传入的西域乐部。据《隋书·音乐志下》记载说，“天竺者，起自张重华（前凉王）据有凉州（今甘肃武威，346～353），重四译（经过四道辗转翻译）来贡男伎，天竺即其乐焉”。由此可以想见，在文化交流过程中需要克服的种种困难——路途跋涉，语言不通等等。天竺乐中有琵琶，一般认为是指曲项琵琶。《隋书·音乐志下》又说：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。”大概源于西亚的曲项琵琶——今日中国民族乐器琵琶的前身，可能就在这一时期开始传入中土；并且直到20世纪80年代，陕北一带尚有曲项琵琶在流传。此外，据《旧唐书·音乐志二》记载，天竺来贡乐伎以后，“其国王子为沙门（僧徒）来游，又传其方音。”

第二种是较天竺乐稍晚进入中原地区的龟兹乐。龟兹地处今新疆库车一带，在当时也属中土，但是由于它和当时中亚一些国度的音乐关系密切，所以常常一起被称为胡乐。《隋书·音乐志下》记载说，龟兹乐起自前秦将领“吕光（氐人）灭龟兹（382年），因得其声”。吕光后来建立了后凉政权（386～403，领地大体与前凉相同）。“吕氏亡，其乐（龟兹乐）分散，后魏（北魏）平中原，复获之”。

龟兹乐在西域乐部中水平最高，后来唐代高僧玄奘在其《大唐西域记》卷一中称赞它说，“管弦伎乐，特善诸国”，据此可以推断。龟兹乐对中原地区的影响也最大，特别是在鼓乐方面。《旧唐书·音乐志二》记述说，“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也”。从唐初到玄宗时期，宫廷里的立部伎有八部乐舞，其中擂大鼓，“杂以龟兹之乐”的就有五部，“声振百里，动荡山谷”；坐部伎有六部乐舞，其中四部“皆用龟兹乐”。这里的所谓“龟兹之乐”和“龟兹乐”，是指乐器并可能兼指曲调。由于以上几个原因，所以在本章常常重点论述到它，以及受到它的影响所形成的西凉乐。

由于龟兹乐的东传，并且和汉族音乐汇合交融，结果在中国西北地区形成了一种兼有胡汉两种音乐特点的音乐品种，史称西凉乐，是为第三种。它初名秦汉乐。《隋书·音乐志下/中》说，“西凉者，起苻氏（氐人，建前秦，350～394，领地从西北发展到广大北方等地）之末，吕光、沮渠蒙逊（匈奴人，后建北凉，401～439）等据有凉州（今甘肃武威），变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武（北魏太武帝，424～452 在位）既平河西（平沮渠氏，河西指今河西走廊一带）得之，谓之西凉乐”。所谓“变龟兹声为之”，即指将龟兹乐这种“胡戎之伎”，“杂以秦声”。《旧唐书·音乐志二》也说，西凉乐是“凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声也”。这就是“西凉乐”的由来。据《旧唐书·音乐志二》载，这种从河西传来的新声和龟兹乐、散乐（百戏），“俱为时重，诸乐咸为之少寝”。西凉乐在隋唐时期的乐部中占有十分重要的地位。

第四种和第五种传入中原地区的西域音乐，是安国乐和疏勒乐。安国在今乌兹别克斯坦的布哈拉一带；疏勒在今中国新疆喀什、疏勒一带。传入时期大约是在北魏太武帝通西域时，即太和二年（436 年）左右。

第六种高昌乐传入中原的经过，据《隋书·音乐志中》记载说，是在宇文泰辅佐西魏时(534～556)，高昌归附，因而得其乐伎。高昌在今中国新疆吐鲁番以东一带。宇文泰，鲜卑族，其子宇文觉建立了北周政权(557～581)。

第七种康国乐传入中土，是在北周武帝时期，康国在今乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带。北周武帝，即宇文泰的四子宇文邕，会弹胡琵琶。在上一节已经叙述到，由于他聘娶阿史那氏为后，“于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”。这是康国乐传入的最早记载。而且在这次声势浩大的西域音乐东流中，随同阿史那氏来到中原的乐人里，还有一位龟兹人叫苏祇婆，他出身音乐世家，善弹琵琶，精通乐理，他的乐调理论是中原地区第一次接触到的比较系统的西域乐调理论。

以上叙述的是七种从西域传入的，后来被列为宫廷乐部的音乐，但它们还不能包括所有传入的西域音乐。例如，据《魏书·乐志》记载，北魏太武帝和西域有了交往以后，曾经“以悦般国歌舞设于乐署”。悦般国，即在今哈萨克斯坦和中国新疆交界一带。又如，隋代还有突厥音乐的传入。当时西突厥也领有今哈萨克斯坦和中国新疆交界一带。

在下面的图表中，列出隋唐时期的宫廷乐部，包括前文所述各个乐部传入中原的年代和时期——所谓隋唐宫廷乐部，即历史上有名的七部乐、九部乐和十部乐。此外并划分出：今中国国境内的西域乐部，以“*”表示；今国境外的西域乐部，以“**”表示；其他外国乐部，以“十”表示。

时期（公元）	隋		唐		传入中原年代（公元）和所属朝代
	开皇初（581～）	大业中（605～618）	武德初（618～）	贞观十六年（642）	
总称	七部乐	九部乐	九部乐	十部乐	
分部			燕乐	燕乐	
	清商伎	清乐	清商乐	清商乐	
	*龟兹伎	*龟兹乐	*龟兹乐	*龟兹乐	382，前秦
	*国伎	*西凉乐	*西凉乐	*西凉乐	386～399，后凉
		*疏勒乐	*疏勒乐	*疏勒乐	436，北魏
				*高昌乐	534～556，西魏
	**天竺伎	**天竺乐	**天竺乐	**天竺乐	346～353，前凉
	**安国伎	**安国乐	**安国乐	**安国乐	436，北魏
		**康国乐	**康国乐	**康国乐	568，北周
	＋高丽伎	＋高丽乐	＋高丽乐	＋高丽乐	436，北魏
	文康伎	礼毕			

从上表可以了然看出，自最早传入的天竺乐到最迟传入的康国乐，已经是二百余年了；如果是从前述东汉末叶灵帝喜爱胡箜篌的时期算起，就有将近四百年；如果是从灵帝时期算到胡乐鼎盛的唐玄宗时期，那么就有大约五百五十年。可见西域音乐之植根中原，是经历了漫长的历史过程的。

这里的所谓西域音乐植根中原，第一，是就音乐的各个门类——歌舞、器乐、音乐理论等等的普遍影响而言，也即就其社会影响的广泛和深入而言。这种影响甚至在今天中国的音乐生活中仍可以觉察到，在北方，特别是西北一带则尤其明显。至于南方，相对北方而言，胡乐的影响自然要迟一些，有时在某些方面也小一些，但也不能一概而论。例如，南朝齐的郁林王就曾经在后宫“列胡妓二部夹阁迎奏”；东昏侯出行时，除了有传统的鼓吹等等以外，还有“羌胡乐”。又如南朝陈的重臣章昭达，历事四帝，屡著战功，官至司空，他的府邸“每饮会，必盛设女伎杂

乐，备尽羌胡之声”。又如地处蜀地的五代时期前蜀政权的建立者王建(847～918)，其在成都的墓室棺床四周刻有浮雕乐伎22人，持乐器19种，与龟兹乐队的组成非常接近。以上种种都可以说明，来自西域的胡乐在江南和西南的宫廷中也有影响，只是看来不像在北朝宫廷中那样热火朝天罢了。再如以曲项琵琶为例来说，它传到江南大约是在南朝萧梁时期或略早，据《梁书·简文帝本纪》载，大宝二年(551年)，侯景将要谋害简文帝时，使王伟等人“并赍酒肴、曲项琵琶与帝饮”，这大概是曲项琵琶传到江南的首见记载。这说明，曲项琵琶传入江南较传入北方为晚，但从后世看则琵琶在江南的影响并不小于北方。

第二，所谓西域音乐植根中原，当然不能说所有彼时的音乐现象都延续至今，例如竖箜篌就早已从历史上消失了，但有的则确实在延续着，发展着，以至成为当代音乐学者关注古今联系的焦点。再以曲项琵琶为例，它经过中国人民的长期使用并改造以后，形成一种新型的琵琶，早已被公认为中华民族的民族乐器，就是一个突出的明显的例证。当然，还有些音乐文化现象不那么明显，但并非一定不重要，有时却恰恰相反。如龟兹苏祇婆的乐调理论，它历来为史家，特别是音乐史家所重视，至今仍然被音乐学家们联系着印度的和中亚、西亚的各种历史的乃至现实的乐调资料，探讨争讼，成为热门论题之一，其深层的原因就在于人们关注着溯流探源、今古联系。

第三，所谓西域音乐植根中原，还可以从不同的视角来进行分析。从境内域外之分的视角来看，隋唐宫廷的各个西域乐部并非对中原都具有相同的影响力，其中影响最大的自然还是境内的龟兹乐，以及受到龟兹乐影响而形成的西凉乐，但是从音乐体系——乐调体系来看，龟兹乐和中亚、西亚乃至南亚的关系，又比它和中原汉族的关系更为密切，因此龟兹乐对于中原的影响，实际上又包含着中亚、西亚、乃至南亚对于中国中原的影响。中外音乐文化交流历史之复杂性，在龟兹乐的特

殊历史地位中得到充分的显示。即是说，单纯从境内域外之分的角度着眼是不够的。

本节主要是从宫廷乐部着眼，论列西域音乐传入中原的情况。关于西域的乐人、乐器和乐舞，将在后文陆续论述。

第三节　西域乐伎

南北朝时期，随着中国中原和广大西域之间贸易往来、政治通好、文化交流、宗教传播的发展，不少西域的商贾、乐伎、僧人等等，仰慕中华，远道而来，有的甚至安乐中土，置宅久居，娶妻生子，华化不归。据北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》卷三说，当时在洛阳“附化之民，万有余家”。于此可见中华文明之巨大吸引力。

西域音乐歌舞在陆续传入中原地区的过程中，尤其是北朝、隋、唐时期，许多身怀艺能的乐伎——音乐歌舞艺人，相继而来。他们上至供奉帝王和贵胄，在教坊和府邸待召，名重一时；下至闯荡市廛，在酒肆以歌舞侑饮，被称做胡姬；也有的或由于年长色衰，或由于烽火战乱，离开宫廷在江湖卖艺；——总之，他们都为中外之间和民族之间的音乐文化交流做出了历史性的贡献。他们的社会地位不高，大多早已湮没无闻，只有很少数借助史籍的记载或是文人的诗作等等，才使得今人对他们的生平或技艺略知一二。

在西域流入中原的音乐歌舞艺人中，首先要提到的是“昭武九姓”中的艺人。所谓“昭武九姓”，是指隋唐时期在今中亚阿姆、锡尔两河流域一带的九姓政权，普遍的说法是康、安、曹、石、米、何、火寻、戊地、史九姓。康姓先人原居住在中国祁连山北昭武城（今甘肃张掖西北），以后徙居两河流域，子孙后裔分王九国，故统称“昭武九姓”。昭武九姓是粟特人，语言属印欧语系伊朗语族，其体质容貌特征可以在下文对于有

关乐伎的描写和图像中了解到。《旧唐书·西戎列传》记载康国人的容貌和生活习俗说:“其人皆深目高鼻,多须髯”,“人多嗜酒,好歌舞”。“昭武九姓”曾经一度隶属于唐,在高宗时内附,属安西都护府。

在“昭武九姓”诸国中,见于记载并和音乐歌舞关系密切的是康、安、曹、米、石、何等姓,以前三者的资料较多。“昭武九姓”以外,还有些姓氏也略有可记。

从音乐品种来看,记载中以琵琶艺术的乐伎人数最多,有的又是父子相传的琵琶世家。由此也可以看出琵琶艺术在当时的重要地位。以下,就依次叙述尚有史料可辑的著名乐伎。

康昆仑,是来自康国的著名琵琶乐伎。据《乐府杂录》记载,他是唐德宗贞元间(785～805)的琵琶“第一手”。该书又记述说,有一年长安大旱,于是皇帝命令在东、西两市祈雨,由此发生了街东、街西竞赛音乐的场面。东市请到了康昆仑,以为他的琵琶技艺最佳,西市必然无敌手。竞赛开始,康昆仑登上彩楼,弹了一曲新翻羽调《录要》(又名《六幺》、《绿腰》)。这时,西市彩楼上出现了一位女郎,抱着琵琶,说,“我也弹这首曲子,并且还能把它移到枫香调中”。这位女郎一下拨,声响如雷,其妙如神。演奏完毕,康昆仑十分惊骇,于是拜请女郎为师。女郎更衣出见,原来却是庄严寺的僧人善本。善本,俗姓段,琵琶技艺精湛非常。转一天,德宗召见善本,异常嘉奖他的琵琶技艺,并且命令他教授康昆仑。后来,康昆仑果然把善本的技艺都学到了手。《乐府杂录》以上的这段记述,由于传奇性的气氛过分浓烈,难以令人相信它全都是确凿的史实。但是,唐代社会本有演奏竞赛的风习这一点,是可以相信的;康昆仑和段善本都是杰出的琵琶演奏家,也是无疑的。《新唐书·礼乐志十二》记载说,西凉曾经进献《凉州曲》。唐德宗贞元初年,康昆仑把它改编成琵琶曲,在玉宸殿演奏;当他与乐队合奏的时候,又能换成另一种相应的宫调。这些技巧都很不容易,所以被记录到正史里边。

安国的乐伎不少，北齐至隋唐的安未弱、安马驹、安进贵、安叱奴，唐朝的筚篥能手安万善，可能都是安国人。

曹国的乐伎，从北魏时期起有两个著名的琵琶家族，一个是曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达，另一个是曹保、曹善才、曹刚（一作纲）。此外还有位曹柔，也是个琵琶能手。这些乐伎的事迹往往一并或分别见于《乐府杂录》、《隋书·音乐志中、下/艺术列传万宝常》、《北史·恩幸列传/后妃列传》、《旧唐书·音乐志二》等等。

安未弱和安马驹是北齐宫廷的乐伎，和曹妙达一起受到后主高纬的宠幸，他们之中如曹妙达，甚至得到封王开府的恩遇，"服簪缨而为伶人之事"。后主高纬唯赏所谓"胡戎乐"，耽爱无已，于是他们就繁手淫声，争新哀怨，或齐唱和之，或马上奏之，曲终乐阕，有时甚至感伤殒涕。安马驹和曹妙达还会作曲，为一时之妙。《隋书·音乐志下》在记述龟兹乐时说，开皇年间龟兹乐器"大盛于闾闬"，曹妙达、安进贵等人"皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技估炫公王之间，举时争相慕尚"。看来，由于龟兹乐的突出地位，也由于龟兹乐的广泛影响及其与西域邻近国家音乐性质的接近，像安国曹国的一些乐伎，对于龟兹乐也是相当熟悉的。

安叱奴，是一名舞伎，唐高祖建国时曾任散骑侍郎。

关于安万善，唐代诗人李颀写有诗篇《听安万善吹筚篥歌》，用来赞赏这位筚篥能手。他描写了筚篥音韵之凄苦，抒发了边塞思乡之情怀。其起首六句是：

> 南山截竹为筚篥，此乐本自龟兹出。
>
> 流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。
>
> 傍邻闻者多叹息，远客思乡皆泪垂。

这里称安万善为"凉州胡人"，正说明他可能就是流寓凉州的安国

氏族。筚篥源出龟兹，于此又可见龟兹乐器在中亚或凉州的影响（关于筚篥的源流等见本章第四节）。

曹国的曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达，是祖孙三代。曹婆罗门曾经向一个商人学龟兹琵琶。曹僧奴在北齐后主高纬时期，由于善弹琵琶受宠幸，当上了日南王。曹僧奴死后，他的儿子曹妙达和另一个儿子，在同一天当上了郡王。曹僧奴曾经向后主进献两个女儿，大的忤旨，被剥了面皮；小的能弹琵琶受宠幸，当了“昭仪”，但后来被诬以左道，终遭杀害。宫廷乐伎命运之不测，或一朝飞腾，或一夕陨灭，于此可见一斑。这一家族中，当以曹妙达的技艺最为杰出，在后主高纬以前，文宣帝高洋就很器重他，常自击胡鼓来配合他的弹奏，看来是一位国手。

曹保、曹善才、曹刚，也是祖孙三代，曹善才和曹刚都甚为知名。曹保是唐德宗时人，主要活动于贞元年间（785～805），子善才、孙刚皆袭其艺。

曹善才，原名不详，以善才之名行世，乃是时人对于乐伎的一种美誉和尊称。白居易写《琵琶行》，受赠者“长安倡女”就曾经向曹善才和另一位穆善才学过琵琶。曹善才曾任职教坊授业。去世以后，与白居易同时的诗人李绅赋有诗篇《悲善才》，其中的一些诗句提供了若干有关他生平的情况：“紫髯供奉前屈膝”，“东头弟子曹善才”，说明他是个须髯浓重的胡人，是个“东头供奉”，即在东内、亦即在大明宫里供奉。下面仅截取《悲善才》片段，以见诗人对其技艺的描写。

东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。
翠蛾列坐层城女，笙笛参差齐笑语。
天颜静听朱丝弹，众乐寂然无敢举。
衔花金凤当承拨，转腕拢弦促挥抹。
花翻凤啸天上来，裴回满殿飞春雪。
抽弦度曲新声发，金铃玉珮相磋切。

流莺子母飞"上林",仙鹤雌雄唳明月。

诗中所谓"层城",在这里指京城;"天颜"指天子;"衔花金凤"是指饰有衔花金凤凰的"护拨"——琵琶面板中部免受拨弹损坏的一种结构;"拢"、"挥"、"抹",都是琵琶演奏的指法;"裴回"即徘徊;"度曲"即作曲;"上林"即上林苑,秦汉时期帝王游猎处,这里是借指。李绅的《悲善才》,是由于听了其弟子的演奏,"闻道善才成朽骨"以后,有感而发。由诗篇可以得知曹善才的优秀技艺和他在文人中间的影响。

曹保之孙曹刚,其琵琶技艺的特点是右手"善运拨,若风雨",而左手扣弦(按弦)稍差。与他同时的另一个琵琶乐伎裴兴奴,大概出于疏勒裴氏,也很知名,演奏特点是左手"长于拢捻",而右手"下拨稍软"。所以当时人们说,"曹刚有右手,兴奴有左手"。白居易写有一首《听曹刚琵琶,兼示重莲》,诗句赞扬了具有胡乐特点的琵琶音乐,同时发出令人惊异的奇思幻觉,居然假想出他的乐伎重莲和曹刚进行换手的伎俩。

拨拨弦弦意不同,胡啼番语两玲珑。

谁能截得曹刚手,插向重莲两袖中。

与白居易同时的诗人刘禹锡(772～842),也写了一首赞扬曹刚的诗,即以其姓名作为标题:《曹刚》。

大弦嘈噴小弦清,喷雪含风意思生。

一听曹刚弹《薄媚》,人生不合出京城。

所谓《薄媚》,是一首唐代大曲。"不合",不应该,——足见得曹刚所弹的《薄媚》,是京城最美妙、最吸引人的事物了。

米国乐伎中有米嘉荣、米和父子。米嘉荣活动在唐代元和、长庆年间(806～824)前后,曾任三朝宫廷供奉,是位资深的歌者。刘禹锡称他"能变新声作旧声",与通常的以"善变新声"来称赞相反,正是意在褒奖

他能承续良好传统。其所写的赠诗《与歌者米嘉荣》如下。

唱得《凉州》意外声，旧人唯数米嘉荣。

近来时世轻先辈，好染髭须事后生。

米和，又称米和郎、米莱加，是咸通年间(860～874)的琵琶妙手，一说他最善唱歌。在米和之前，大和初年教坊里有米禾稼、米万槌，善于表演《婆罗门》，可能也是米国人。《婆罗门》，据说和有名的《霓裳羽衣曲》有关。(详见本章第六节)

在可以肯定的石国与何国的乐伎中，所知姓名和史料不多。唐代诗人李端有诗作《胡腾儿》，刘言史有《王中丞宅夜观舞〈胡腾〉》，所描绘的乐伎确为石国《胡腾舞》的表演者，但可惜诗篇没有留下姓名。(详见本章第四节)

在何国乐伎中有一名叫何懿的，与名叫袜子的胡人乐伎等，于唐中宗时期曾在宫廷供奉，共唱"合生"。据《新唐书・武平一列传》记载，由于他们的言辞浅秽，行为放肆，遭到一些人的非难。又载，所谓"合生"，甚至会把王妃公主、王公贵人的姓名品貌、音容特点等等都编了进去，而且还载歌载舞。看来，这是一种诙谐性的文艺小品，可能是来自何国或其他西域国家。

诗人刘禹锡还写有一首《听旧宫中乐人穆氏唱歌》。当时的穆氏大多是康国的苗裔，看来这位女歌者可能也属昭武九姓。全诗如下：

曾随织女渡天河，记得云间第一歌。

休唱贞元奉供曲，当时朝士已无多。

昭武九姓之外，史籍中还有些来自西域其他国家的乐伎进入中原。例如疏勒的裴氏，除前述裴兴奴外，还有裴神符，也是一位知名的琵琶家。他是唐代贞观时期(627～649)的人，名字又被记做裴洛儿、裴路儿或裴赂儿。他不但是琵琶能手，还擅长作曲，有名的《倾杯乐》、《火凤》

等就出自他手。他还创造了新的琵琶演奏手法，即放弃木拨，改为手弹，对后世影响很大。现代中国的琵琶演奏手法，主要是手弹；但古老的使用木拨的演奏方法，至今尚在个别国家、地区或个别乐种里保存着，如中国福建的南音，日本的"雅乐"等。

唐德宗时有筚篥能手尉迟青，文宗时有吹笙能手尉迟章。尉迟氏族出自于阗（于田），尉迟青和尉迟章大概都是流寓中原的人士。据《乐府杂录》载，尉迟青官至将军，筚篥技艺出众。当时幽州有个叫做王麻奴的，也善吹筚篥，河北推为第一手。他恃艺自负，自以为海内无敌，要和尉迟青较量，以定优劣。他拜访尉迟青后，吹了一首《勒部羝曲》，曲终，汗流浃背，原来是宫调选择不当。经过尉迟青指点并示范，王麻奴涕泣愧谢，说"边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌；今日幸闻天乐，方悟前非。"据说王麻奴因此摔碎了筚篥，"自此不复言音律"。这一段记述，很富于传奇性，特别是最后一点，摔碎乐器云云，常常见于音乐传说故事，有些令人难于置信。但是尉迟青和王麻奴同为唐代著名的筚篥能手，则是无可怀疑的。所谓《勒部羝曲》，看来源出译音，当是一首西域乐曲。

笙是中原传统乐器，而尉迟章是吹笙能手，可见西域乐伎到了中原，有的也接受了中原音乐文化。

以"管弦伎乐，特善诸国"知名的龟兹，白姓政权源远流长。隋唐时期，白氏家族中出了一位著名的作曲家，叫做白明达。《隋书·音乐志下》在叙述龟兹乐时说，白明达在隋炀帝时任乐正。他所创作的乐曲——新声，见于记述的就有 14 首之多，如《万岁乐》、《七夕相逢乐》、《斗百草》、《泛龙舟》等。历史上对于这类乐曲，毁多誉少，例如《隋书·音乐志下》就说它们"掩抑摧藏，哀音断绝"，但这一类说法大多从重雅轻俗出发，很难作为定论。白明达很有作曲才能是毫无疑义的。隋炀帝对他的曲作"悦之无已"，并发表评论说，"多弹曲者，如人多读书。读

书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也”。这是有一定道理的。白明达在唐代依然受到重视，曾受唐高宗之命，仿照莺声创作《春莺啭》，很是著名，甚至流传到日本。

龟兹著名的琵琶家兼音乐理论家苏祇婆，将在本章第五节专题论述。

以上所述是一些知名的西域乐伎。至于那些普通的乐伎，例如闯荡市廛，在酒肆以歌舞侑饮的所谓胡姬，更不知有多少。唐代诗人贺朝有《赠酒店胡妓》，其中写到："胡姬春酒店，弦管夜锵锵"，"上客无劳散，听歌《乐世》娘"。所谓《乐世》，即有名的乐舞《绿腰》，曾有不少诗文描写到它，五代画家顾闳中在其《韩熙载夜宴图》中也描绘了它的独舞姿态。由此可以推想，有些普通胡姬的技艺水平也是相当不错的，她们这些无名乐伎同样为音乐交流做出了可贵的贡献。

第四节　安国、康国、石国的乐舞

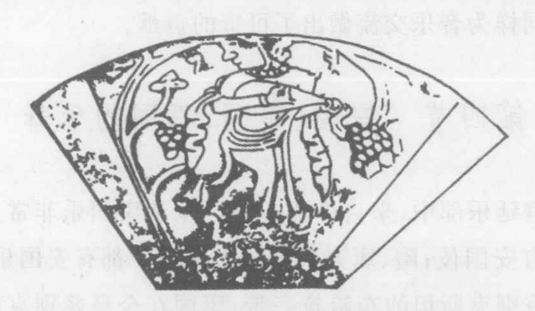
在隋唐宫廷乐部中，来自中亚的安国乐和康国乐非常知名。隋初七部伎中就有安国伎；隋、唐九部乐和十部乐中都有安国乐和康国乐。安国在今乌兹别克斯坦的布哈拉一带；康国在今乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带。康、安两姓是昭武九姓中显赫的家族。康国人踪迹远播。凉州(今甘肃武威一带)有安氏，即出自安国。另外还有石国，地处今乌兹别克斯坦的塔什干，其乐舞虽然不在隋唐宫廷乐部之内，但是也留下了珍贵的文字资料和图像资料。以下就依次叙述安、康、石三国的乐舞。

一、安国乐，《隋书·音乐志下》记载着当时这一乐部传入的乐曲舞曲名，如歌曲《附萨单时》等，所用乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜钹等 10 种。

上述 10 种乐器的使用,都可以说明是民族间或中外间音乐文化交流的结果。其中笛和箫(古代指排箫)是非常古老的乐器,许多民族、国家都使用它,形制多样,也是中国自先秦以来的重要乐器。

箜篌,指竖箜篌,这种外来乐器在第二章第一节、第三章第四节中已经论述到。

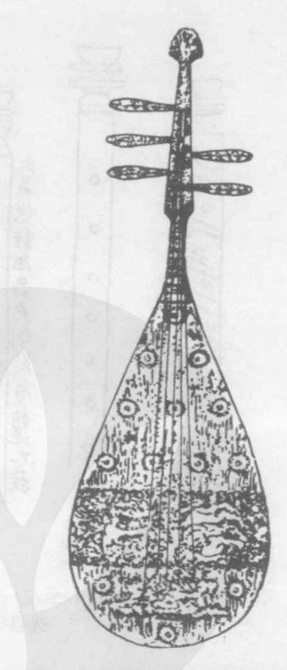
琵琶,指四弦曲项琵琶。在第三章第二节曾经论述到,长颈圆盘式琵琶之"琵琶"命名,来自古波斯语 barbat 的对音。但 barbat 在古代波斯的含义较为广泛,通常指短而曲的颈、胴体呈梨形的弹拨乐器,弦数四、五、六不定。〔图 17〕所示,是古代波斯萨桑王朝(226～651)银器皿上的 barbat 弹奏图,短而曲的颈、胴体呈梨形,都很清晰,弦数则不明。barbat,在西方通常又解释为 short-necked lute,即短颈琉特。



〔图 17〕 barbat 演奏图
古代波斯萨桑王朝银器皿,
选自《新格罗夫音乐和音乐家辞典》(1980 年版)第 14 卷。

五弦即五弦琵琶,其原生地或谓中亚,或谓古印度,或谓即在龟兹——今中国新疆库车等,说法不一。大概至迟在北魏时期已经传到中原,北朝时期盛行。五弦较曲项琵琶稍小,直项。隋唐时期,除安国乐外,龟兹、西凉、天竺、疏勒、高昌,乃至高丽诸乐部都用到五弦,可见其重要地位。大约到宋代,五弦琵琶失传。日本奈良正仓院收藏有唐代螺钿紫檀五弦琵琶一件,如〔图 18〕所示,制作精美,十分珍贵。

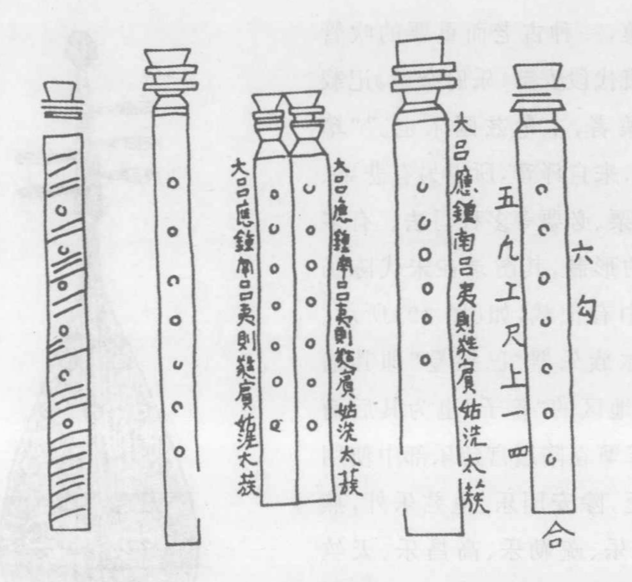
筚篥，一种古老而重要的吹管乐器。唐代段安节《乐府杂录》记载说："筚篥者，本龟兹国乐也。""筚篥"之名，来自译音，所以另有悲栗、悲篥、觱栗、必栗等多种写法。有多种不同的形制，其图录在宋代陈旸《乐书》中有记载，如〔图 19〕所示。今维吾尔族乐器"巴拉曼"即其遗制，中原地区的"管子"也为其后裔之一。筚篥在隋唐宫廷乐部中使用十分广泛，除安国乐、龟兹乐外，燕乐、西凉乐、疏勒乐、高昌乐、天竺乐、扶南乐（今柬埔寨之地）乃至高丽乐等都用到筚篥类乐器。唐代开元、天宝年间诗人李颀有《听安万善吹筚篥歌》，赞美安国筚篥能手安万善。筚篥能手除来自西域的安万善、尉迟青等人外，在中原也产生不少，如李龟年、张野狐、王麻奴、刘楚材、史敬约等等，都很有名。（参见本章第三节）



〔图 18〕唐代螺钿紫檀五弦琵琶
日本奈良正仓院藏，选自《东亚乐器考》。

铜钹，据考证源于西亚、北非一带，随天竺乐传入中国。今中国民族民间音乐常用的各种形制的镲，即由铜钹发展而来。铜钹也是一种广泛传播的乐器，除天竺乐、安国乐外，在康国乐、龟兹乐、西凉乐、扶南乐中也使用。

正鼓、和鼓，据《旧唐书·音乐志》记载，是"腰鼓"一类的乐器。腰鼓，广首纤腹，两头敲击，大体上和今天朝鲜族的长鼓相似。〔图 20〕是采自日本《信西古乐图》的腰鼓演奏图。



〔图 19〕各种筚篥(自右至左):筚篥、漆筚篥、双筚篥、银字筚篥、桃皮筚篥
选自宋代陈旸《乐书》。

二、康国乐,《隋书·音乐志下》也记载着当时这一乐部传入的乐曲舞曲名,如《贺兰钵鼻始》等,乐器有笛、正鼓、和鼓(原作加鼓,据《旧唐书·音乐志二》改)、铜钹。同书《西域列传》的记载则乐器较多,除"大小鼓"不甚具体外,另有琵琶、五弦、箜篌。关于其乐舞,则留下了较多的史料记载。



〔图 20〕腰鼓演奏图
选自日本《信西古乐图》。

唐代诗人白居易和元稹,各有一篇题为《胡旋女》的诗作,它们比较真实地反映了古代中亚乐舞风靡唐朝宫廷的情况。元诗小注引文说,"天宝中,西国来献";白诗小注说,"天宝末,康居国献之"。康居国,即康国的古称;所谓"西国"也即指康国。从

诗作的题材和主旨来看，二者亦同，都是通过对康国“胡旋女”乐舞的描写，来讽刺胡旋能手——贵妃杨太真和安禄山，以及唐明皇对他们的宠幸和对《胡旋舞》的迷恋。现在摘选白居易《胡旋女》篇首片断，以了解《胡旋舞》的舞姿及其音乐的性质。

胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。

弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。

左旋右转不知疲，千匝万周无已时。

人间物类无可比，奔车轮转旋风迟。

由诗句的描写可知，舞蹈是一种“健舞”（和“软舞”相对），以不断的急速旋转、热烈奔放为特点。《旧唐书·音乐志二》记述康国乐的舞蹈说，“急转如风，俗谓之胡旋”，与这里的描写是一致的。由此可知，它的音乐节奏必然也是急速的。从描写又知，伴奏不但有鼓，还有弦乐器。

三、石国的《胡腾舞》，唐代有两篇诗作描绘到它，一篇是李端（约唐代宗时人）的《胡腾儿》，另一篇是刘言史（约唐德宗、唐宪宗时人）的《王中丞宅夜观舞〈胡腾〉》。以下依次是李、刘两作的全文。

胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。

桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。

帐前跪作本音语，拈襟摆袖为君舞。

安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。

扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。

醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。

环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。

丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。

胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知？

石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。

织成蕃帽虚顶尖，氎细胡衫双袖小。

手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。

跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。

四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。

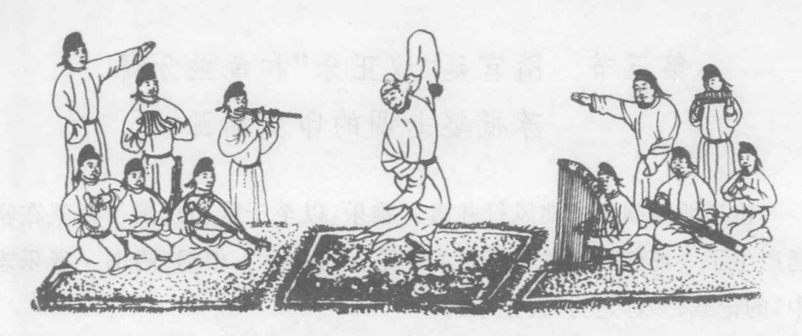
乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。

酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。

这两首诗主要描写了乐伎的舞衣、舞姿，同时也夹杂着乐器和音乐；另外还提供了这样一些重要的史料：《胡腾舞》的原生地——石国，青年乐伎“胡腾儿”的容貌及其流寓地，洛阳诗人为胡人乐伎提供歌曲词作，等等。第二首中“石国胡儿”所舞，从“遍头促”的提法可知，是一种唐代大曲——通常包括“散序”、“中序”和“破”三部分；所谓“遍”是一种结构术语，“遍头促”是指已经到了“破”，即急促的高潮部分。两首诗作都流露了对于胡人乐伎背井离乡的同情。其中第一首提到“故乡路断”，是由于当时凉州已为吐蕃（藏族古代政权）所据，路途不通之故；所谓“安西旧牧”——安西都护府的旧日长官，在流泪观看，也是为了这个缘故。

可以和以上两首诗作相参证的，有 1971 年河南安阳范粹墓出土的北齐黄釉瓷扁壶上的乐舞图，已在本章第一节提到。此外还有 1952 年发掘的陕西西安市郊苏思勖墓的一幅乐舞壁画，见〔图 21〕。画中心的舞者显然是一个男性胡人，深目高鼻，络腮胡须，脚着黄色软靴，正在毛毯上举臂甩袖，弓腿急转，踢腾跳跃，凝眸回顾，显然也是一种“健舞”。两侧可见伴奏伴唱者共 11 人，所用的乐器右方有筚篥、筝、竖箜篌和排箫，左方有铜钹、笙、琵琶、拍板和笛。中原乐器和西域乐器并用，正是

长期以来民族间、中外间音乐文化交流的结果。论者大多认为，壁画表现的可能正是《胡腾舞》的场面。唐代末年段安节《乐府杂录》“俳优”中记述《胡旋舞》说，“(俱)于一小圆毯子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毯子上，其妙如此也”。或许《胡腾舞》与《胡旋舞》本是性质相近的两种舞蹈，也未可知。



〔图 21〕乐舞图
陕西西安苏思勖墓乐舞壁画，选自《中国音乐史图鉴》。

石国还有一个有名的乐舞，叫做《柘枝舞》。《新唐书·西域列传下》记述石国说，“或曰柘支，曰柘折，曰赭时”。既然石国又称柘支等，则柘枝必指石国无疑。《柘枝舞》也是一种健舞，其中的一种舞法是用两名女童，藏舞蹈道具莲花之中，花坼后女童跳出，衣帽饰有金铃，用以增强律动感。唐代，《柘枝舞》甚为风行，不但教坊里采用，而且远离京城的杭州、洪州(南昌)、潭州(长沙)也有“柘枝伎”献艺。因此，描写《柘枝舞》的诗作相当多。这些诗作常常写到动人的鼓声，有时还特别用到“蛮鼓”、“蛮鼍”(鼍指鼍皮鼓面的鼓)来表明其西域渊源。例如，“《柘枝》初出鼓声招”(章孝标《柘枝》)；“促叠蛮鼍引《柘枝》”(张祜《观杨瑗〈柘枝〉》)；“大鼓当风舞《柘枝》”(杨巨源《寄申州卢拱使君》)；“翘袖中繁鼓”(刘禹锡《观〈柘枝舞〉》)；“《柘枝》蛮鼓殷晴雷”(杜牧《怀钟陵旧游》)；等等。在上引张祜的诗作中，还有“缓遮檀口唱新词”之句，由此

可知《柘枝舞》具有歌唱的段落，这也是唐代西域乐舞常常包含的部分。所谓载歌载舞，是许多民族的歌舞艺术所共有的结构，但又各具特色。

除了安国、康国、石国的乐舞以外，当然还有许多其他乐舞，有的更带有小型歌舞戏的性质，有的并且和西域乐舞存在流脉关系。详见本章第六节的有关论述。

第五节　隋宫廷“议正乐”和龟兹乐师苏祇婆七调的印度渊源

由于西域胡乐长期风行并渗入雅乐，以至于隋朝建国初期就在宫廷产生了一场激烈的关于乐制的争论。当代学人根据《隋书·音乐志中》的记载，多称之为“议正乐”。

开皇二年(582 年)，曾在北齐任黄门侍郎的颜之推向隋高祖上言说，“礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典”。由于南朝梁已经灭亡，隋高祖没有听取这个意见。当时雅乐沿用的是北周声律，高祖命令乐府更换，反而距离明辨通达更远了。后来，虽然柱国郑译奏请高祖修正声律，集中朝廷礼乐仪典官员等“议正乐”，但由于“沦谬既久，音律多乖”，直到开皇七年(587 年)仍然“议不定”。

此后，隋高祖“诏求知音之士”，在尚书省“参定音乐”。在这次会议上，郑译叙述了他向龟兹乐师苏祇婆学习“胡琵琶”的因由，以及苏祇婆琵琶乐调理论的要点。

郑译说，(北)周武帝时，龟兹人苏祇婆随从突厥皇后入国，善胡琵琶。苏祇婆的家庭是音乐世家，对于音乐技艺是“代相传习”，他的父亲在西域即以音乐著称。苏祇婆所用的调有七种。

郑译又说，宫廷乐府和苏祇婆琵琶音乐都是一均(调式的一组音)

之中有七个音（即都用七声音阶），但是七个音的音高彼此间并不完全对应。用苏祇婆的七个音阶音来勘校中原传统的宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七个音，只是“冥若合符”——大体一致，模模糊糊地似乎相符。也就是说，二者对应的音阶音在音高上有细微的差别，这在现代音乐律学中称为律制上有所区别。

郑译所述苏祇婆七调之名和对它的解释，以及它们和中原传统七声的对应关系略如下表右方的三个栏目所示。

古代印度“七调碑”部分调名	苏祇婆七调名	华言大意	大体相当中原七声以及今对应简谱
Sādhārita	娑陁力	平声	宫（1）
Kai′sika	鸡识	长声	商（2）
	沙识	质直声	角（3）
	沙侯加滥	应声	变徵（♯4）
Sādhava	沙腊	应和声	徵（5）
Pañcama	般赡	五声	羽（6）
	俟利箑	斛牛声	变宫（7）

苏祇婆七调是关于西域音乐文化十分重要的记载，也是古代龟兹乐调理论的唯一记载，历来为史家所重视，尤其是近 80 余年来国内外学人进行研究者不少。关于苏祇婆七调调名的语源，乃出于印欧语系的古代梵语。因此多数学者认为七调渊源于古代印度。[①] 这一论点比较牢固，现撮要分析如下。

1904 年，在南印度普度可台州库几米亚马来（Kudimiyamalai）发现了一记碑刻，其上刻有古代印度音乐的调名，通称“七调碑”，根据其

① 参阅向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年 4 月版，第 255～256 页；〔日〕林谦三著、郭沫若译《隋唐燕乐调研究》，商务印书馆，1957 年 6 月版，第 14～27 页；常任侠著《丝绸之路与西域文化艺术》，第 78～88 页。

碑文书体判断，大约是7世纪的遗物，较苏祇婆进入中原的公元568年略迟。“七调碑”所刻的七种调名中，有四种和苏祇婆七调中的四种相一致，略如上表左方通常的记写方法所示。因此，可以肯定二者在历史渊源上有着联系，这是学者们的普遍看法。但是，对于二者形成年代的先后，有不同见解。

有的论者提出，既然“七调碑”的镌刻年代晚于苏祇婆进入中原的年代，为什么反而说龟兹乐调理论渊源于古代印度呢？因此认为，“七调碑”中与苏祇婆七调相同的四个调名，很可能是古代印度人从龟兹乐中借取。笔者以为，这一判断值得商榷。明显的事实是，“七调碑”的镌刻不同于例如标志房屋落成之类的镌刻，“七调”运用的起源年代自然要比“七调碑”镌刻的年代早得多。当然，龟兹乐调理论产生的年代并不是苏祇婆进入中原的年代，其运用的起源年代也要比苏祇婆进入中原的年代早得多。因此，是古代印度的乐调理论影响了龟兹，还是龟兹的乐调理论影响了印度，从这两个年代来比较是没有什么意义的，而是需要从宏观的历史文化角度来探讨这一音乐文化流向问题。

龟兹接受古代印度的佛教传播，从而接受其文化影响，渊源十分久远。

古代印度境内有一个摩揭陀国。公元前4世纪时，摩揭陀国驱逐马其顿侵略者，建立了孔雀王朝。该王朝在其阿育王时期（公元前268年～前232年，时当中国的战国末期），国势十分强大，除半岛南端外，统辖印度全境。阿育王笃信佛教，除在境内弘扬佛法外，并曾派传道僧到国外布教。根据不同文献的记载，阿育王的王子法益的势力曾经到达龟兹、于阗（今新疆于田），只是说法有所不同，或称是受封于该地，或称是放逐到该地而已。无论如何，晋代以前，当汉魏之际，佛教影响业已到达龟兹，是可以肯定的。三国魏时，翻译佛经的沙门中已有龟兹人。十六国时期的高僧鸠摩罗什（344～413），为佛经三大翻译家之一，就是出生于龟兹的印度籍人。又据《晋书·四夷列传·龟兹》记载说：

“(龟兹)俗有城郭,城有三重,中有佛塔,庙千所。”由此可见佛教之盛。在古代,寺院不但是宗教的中心,往往也是文化的中心,音乐文化的传播也往往以寺院为依托,这是很自然的事。此处所载的“庙千所”,和《大唐西域记》卷一所载的“伽蓝百余所”比较起来,有规模或大或小难以比较之处,也可能是文字讹误或有些失实。但是无论如何,即或是根据《大唐西域记》的记述,一个像龟兹这样都城周围只有十七八里的古代国家,有寺庙百余所、僧徒 5000 余人,也可推想佛教兴盛之一斑了。今天我们从文献得知的龟兹乐曲,也以佛教内容的乐曲为多。《大唐西域记》卷一又记述说,龟兹不但“经教律仪,取则印度”,而且“文字取则印度,粗有改变”。所谓文字方面的取法印度,可能是兼指龟兹语拼写字母和梵文通行而言。在宗教、文字均受到印度强大影响的情况下,虽然尚不能判断其乐调体系与印度乐调体系同出一辙,但是由于性质相近而借用印度乐调体系的名称,乃至基本采用其乐调体系或加以某些改变,都是有可能的。

关于郑译所说的以苏祇婆的七个音阶音来勘校中原传统音阶的七个音,结果是“冥若合符”,即二者对应的音阶音在音高上有细微的差别,这从古代印度的历史资料方面来考察,也有蛛丝马迹可寻。

公元前 6 世纪到前 4 世纪时,古代印度产生了一部伟大的史诗,叫做《罗摩衍那》,其中提到了印度最古老的两种音阶,即萨音阶和玛音阶。到了大约公元 2 世纪时,又有婆罗多的重要著作《乐舞论》出现,其中又包含有印度古典音乐理论——22 律和音阶的构成等等。前述“七调碑”的记载大体上与《乐舞论》的论述相合。可见,苏祇婆七调的乐调理论至少可以追溯到公元 2 世纪的《乐舞论》,由此可知其与印度音乐文化的深远联系。

依照古代印度音乐理论,构成纯八度的高低二音之间,分割成 22 段大体相等的距离,而不是像许多民族那样通常分割为 12 段大体相等

的距离。这22段的每段距离叫做一个“什鲁蒂”(sruti),七个音阶音的相邻二音之间分别为4个、3个、2个“什鲁蒂”不等。而依照现代音乐律学测量二音间距离的办法,通常是纯八度的距离计为1200音分,即在十二等比律的情况下,形成全音的二音,相距200音分,形成半音的二音,相距100音分。既然龟兹乐调理论和古代印度乐调理论存在着联系,现在就以古代印度音乐的萨音阶为例,和古代中国的传统音阶的结构做如下比较,作为理解苏祇婆七调和中国传统七声音阶“冥若合符”的参考。[①]

古代印度“七调碑”萨音阶〔简写〕	古代印度《乐舞论》萨音阶	简写	以什鲁蒂、音分近似值表示距离		中国中原七声音阶、音分值距离
sa	sa ḍja	sa 萨			羽
	〔萨贾〕		3	164	204
ri	ṛṣabha	ri 利			变宫
	〔利斯帕〕		2	109	90
ga	gāndhāra	ga 格			宫
	〔甘塔拉〕		4	218	204
ma	madhyama	ma 玛			商
	〔玛提亚玛〕		4	218	204
pa	pañcama	pa 帕			角
	〔般赡玛〕		3	164	204
dha	dhaivata	dha 达			变徵
	〔达伊瓦达〕		2	109	90
ni	nisāda	ni 尼			徵
	〔尼沙达〕		4	218	204
〔sa〕	〔saḍja〕	〔sa〕			〔羽〕
			22	1200	1200

古代印度音乐的乐调理论是十分复杂的历史文化现象,其音阶、调

① 参照缪天瑞:《律学》(增订版),人民音乐出版社,1983年5月版,第194页～202页“印度民族乐制”;《中国大百科全书/音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1989年4月版,第821页～823页,陈露茜“印度音乐”条。

式的结构，其“什鲁蒂”以及音分值的计算方法都十分复杂多样。中国传统音乐律学的计算，也是相当复杂的历史文化现象。上表所显示的数据，特别是音分值的数据，带有基础理论的性质，不过犹如多维多角多面体之一隅，意图是用以说明苏祇婆乐调理论同古代印度乐调理论的渊源关系，以及它和中原宫调理论的细微差别，并由此大致了解南北朝隋唐时期中原和西域——龟兹、印度进行音乐文化交流的一个重要方面。

苏祇婆乐调理论对于后世中原的宫调理论乃至日本的乐调理论产生了深远影响。自隋、唐至辽、宋时期通行的二十八调宫调理论，甚至有的调名还以苏祇婆七调为本，如沙陀调渊源于娑陁力调，般涉调渊源于般赡调，乞食（乞石）调渊源于鸡识调。《辽史·乐志》就记述说，辽时的“四旦二十八调”“盖出九部乐之龟兹部云”。

第六节　《拨头》、《秦王破阵乐》和《霓裳羽衣曲》

戏曲是极富中国特色的综合性艺术，其早期形态“歌舞戏”最迟在南北朝末期已经形成，其中就包含有文化交流所产生的戏目。

在关于唐代音乐文化的重要文献中，杜佑的《通典·乐典》(801)、段安节的《乐府杂录》(894年以后)和五代张昭远、贾纬等人的《旧唐书·音乐志二》(945)中，均有关于“歌舞戏”的记载，主要戏目有《大面》、《拨头》(又作《钵头》)、《踏摇娘》等。根据明确的文字记载，其中《拨头》是西域传来的。

《通典·乐典》是首创“歌舞戏”这一重要术语的典籍，见于卷一四六论述传统“散乐”的部分。它在记述歌舞戏《拨头》时说：“《拨头》出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之。为此舞以象也。”这一记述虽然非常简单，但是对于文化交流来说有两点十分重要，一是说明它来自西

域，二是说明它的主角是个胡人。《旧唐书·音乐志二》所载乃承袭《通典·乐典》而来，基本上相同。

《乐府杂录》在"鼓架部"里，未用《拨头》之名而改记成《钵头》，其情节较详，说："昔有人，父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者披发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。"在"鼓架部"的开始还叙述到伴奏的乐器说，有笛、拍板、答鼓（腰鼓）和两杖鼓（羯鼓）。这种伴奏乐器的组合搭配，一直到金、元杂剧时期仍基本上在继续，由此也可说明唐代的歌舞戏确系金、元杂剧发展过程的里程碑。"鼓架部"在叙述三种"戏"——《代面》、《钵头》和《苏中郎》（即《踏摇娘》）以外，还叙述了中原传统的乃至来自西域的杂技项目如寻橦、跳丸、吐火、吞刀、旋槃、筋斗，歌舞项目如《羊头浑脱》、《九头狮子》等。有的论者分析，戏曲的早期形态例如百戏、歌舞戏，往往包含着角抵的因素；而角抵这一表演形式历史悠久，尤其自汉代以来无论是在中原或西域都甚为风行。（参阅本书第三章第四节）据此认为，《钵头》"在本质上是一场人兽斗争，在表演形式上则为狭义的角抵"。[①]（广义角抵指百戏）

中国戏曲史的奠基人、近代学者王国维（1877～1927），在《宋元戏曲考》中考证《通典》所载《拨头》说，"《乐府杂录》谓之《钵头》，此语之为外国语之译音，固不待言；且于国名、地名、人名三者中，必居其一焉。"后文又考证到，《北史·西域列传》中载有"拔豆"国，而《隋书·西域列传》和《旧唐书·西戎列传》中已无此国记载。因此王氏判断说："如使《拨头》与拔豆为同音异译，而此戏出于拔豆国，或由龟兹等国而入中国，则其时自不应在隋唐以后，或北齐时已有此戏。"王氏判断《拨头》或在北齐时期由西域传入，其考证是审慎的，有积极意义

① 周贻白：《中国戏剧发展史纲要》，上海古籍出版社，1979年10月版，第34页。

的。[1] 但他认为《大面》(《兰陵王入阵曲》)、《踏摇娘》等戏,可能都是模仿《拨头》而来,从而把中国歌舞戏之起源似乎推向外国,则并未提出令人信服的证据。



日本有古老的《拨头》乐舞流传至今,并有《信西古乐图》(1755,详见第七章第二节)所载形象如〔图 22〕所示。常任侠认为,《乐府杂录》所载文字"与日本的古舞图是相一致的。传自中国的成分也最大"。常任侠又根据日本学者高楠顺次郎的研究成果判断说,《拨头》"可能由印度入唐,由唐再传日本"[2]。任半塘则认为:日本的《拨头》与唐代的《钵头》乃截然两事;《钵头》是类名,非剧名;《拨头》为独舞性质,来自林邑(在今越南中南部)。[3] 看来,歌舞戏《拨头》的源和流的问题仍有待深入探讨。以笔者意见,《拨头》的性质无疑是歌舞戏,日本的《拨头》与其同源的可能性是存在的,同源而异流的情况不但可能,同时也是不足为奇的。



〔图 22〕《拨头》表演图
选自日本《信西古乐图》。

唐代,还有两部重要的乐舞作品涉及国际间的文化交流,一部是

① 参阅《王国维戏曲论文集》,第 10 页。
② 参阅《丝绸之路与西域文化艺术》,第 194～201 页。
③ 参阅任半塘:《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984 年 10 月版,第 298～301 页。

《秦王破阵乐》，另一部是《霓裳羽衣曲》。

《秦王破阵乐》是一部歌颂唐太宗李世民武功的乐舞作品，所谓“秦王”是李世民即帝位以前的封号。唐朝建国初期的武德二年（公元619年），据有雁门、楼烦（今山西北部）一带的刘武周，勾结突厥，进行叛乱，攻占太原等地。次年，秦王李世民击败刘武周，这是唐朝建国初期在军事上取得的一次重大胜利。当时在军中产生了一首利用旧曲填词的乐舞作品，即《秦王破阵乐》。李世民登极，于贞观元年（627年）宴群臣，宫中首次表演《秦王破阵》之曲。贞观七年，唐太宗又亲自为这一乐舞绘图，责成属臣改写歌词，舞者增至120人。《秦王破阵乐》表现将士以披甲持戟的战阵军容，擂大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷，十分壮观。观者见其发扬蹈厉、声韵慷慨，莫不扼腕踊跃，凛然震悚。

《秦王破阵乐》以其表现唐朝的辉煌武功和唐太宗的崇高威望，闻名遐迩，久传不衰。据《新唐书·吐蕃列传下》记载说，唐穆宗长庆二年（822年），即《秦王破阵乐》产生200年以后，唐朝与吐蕃结盟。当唐使者到达吐蕃参加结盟仪式时，吐蕃的给事中（职官名）论悉答热在牙帐设盛宴款待以示仪式之隆重，饭举酒行之际，“乐奏《秦王破阵曲》，又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》杂曲。百伎皆中国人（中原汉族人）”。可见，《秦王破阵乐》远播边地，受到吐蕃政权的重视。

此外，《秦王破阵乐》还伴随着唐太宗的威望，名声远播印度。在唐代高僧玄奘口述、辩机编撰的《大唐西域记》卷十中记载说，玄奘在到达印度东部邦国迦摩缕波国的时候，拘摩罗王问他：“今印度诸国多有歌颂摩诃至那国（大唐国、伟大中国）《秦王破阵乐》者，闻之久矣，岂大德之乡国邪（耶）?”曰：“然。”可见，当时印度不仅是个别邦国在称赞《秦王破阵乐》，而是相当多的邦国都了解、都在称赞《秦王破阵乐》，而且它长久保留在人们的记忆之中。在同书卷五又记述说，玄奘到达印度中部邦国羯若鞠阇国的时候，戒日王问道：“尝闻摩诃至那国有秦王天子，少

而灵鉴,长而神武。昔先代丧乱,率土分崩,兵戈竞起,群生荼毒。而秦王天子,早怀远略,兴大慈悲,拯济含识(众生),平定海内,风教遐被,德泽远洽,殊方异域,慕化称臣。氓庶荷其亯育(一作"亭育"),咸歌《秦王破阵乐》。闻其雅颂,于兹久矣。盛德之誉,诚有之乎?大唐国者,岂此是邪?"对曰:"然。"于此又可见《秦王破阵乐》的名声远播西域。

关于《霓裳羽衣曲》,它是唐代一部极负盛名的大曲,又因诗人白居易的长诗《霓裳羽衣歌》而为历代人们所传颂。所谓大曲,是包括器乐、歌曲和舞蹈,结构相当复杂庞大的一种歌舞音乐作品,所以《霓裳羽衣曲》有时又被称做《霓裳羽衣舞》。大曲中有一类作品,风格淡雅清丽,形成的渊源和佛教音乐有关,被称做法曲。《霓裳羽衣曲》就属于法曲一类,有36段之长,有学者估计完整演奏它约需半小时。

《霓裳羽衣舞》的舞蹈乐伎,上衣用鸟羽制成,裙裳以霓虹妆点,这是作品命名的由来。它采取这种外在形式,是由于在内容方面表现羽化飞升的道教思想。这一点和唐明皇特别崇奉道教有关。天宝初年,杨太真进见时,即有《霓裳羽衣舞》表演,乐曲命名、乐舞服饰均与女道士杨太真的身份相合。

《霓裳羽衣曲》的创作原委扑朔迷离,说法不一,南宋人王灼在其《碧鸡漫志》(1149)卷三中考证和辑录的文献资料甚为丰富,其中还包括不少诗作。总之,它的创作和唐明皇有关是可以肯定的。一般学者还认为,它和传入的印度音乐有关。

据《杨太真外传》注文的说法,《霓裳羽衣曲》是唐玄宗(即唐明皇)登三乡驿、望女儿山(在洛水之南)所作的。所以刘禹锡有诗云:"开元天子万事足,惟惜当年光景促。三乡陌上望仙山,归作《霓裳羽衣曲》。"但是据唐代文宗至宣宗时人郑嵎(活动年代约在836~860)的说法,则有所不同。郑嵎曾羁旅华清宫(在今陕西临潼)津阳门一带,他从当地"俚叟"处得知若干承平年间宫中的陈迹故实,据以写成长篇《津阳门

诗》。诗中注文涉及《霓裳羽衣曲》的创作经过说："（道士）叶法善引上（唐明皇）入月宫，时秋已深，上苦凄冷，不能久留。归于天半，尚闻仙乐。后上归，且记忆其半，遂于笛中写（摹拟）之。会西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所进曲作其腔，而名《霓裳羽衣》法曲。"这一段传奇性记述流传颇广，但它显然不可能完全是真实史迹。王灼在其《碧鸡漫志》卷三中评论说："月宫事荒诞，惟西凉进《婆罗门曲》，明皇润色，又为易美名，最明白无疑。"这一分析是有见地的。如果推测为唐明皇是在飘逸漫游的梦幻境界中乐思灵感迸发，根据《婆罗门曲》进行了创作或加工，完成了《霓裳羽衣曲》，则应该是有可能的。另外，从曲名的变动过程也可看出《霓裳羽衣曲》和《婆罗门曲》的密切关系。此曲本名《霓裳羽衣曲》，但是也曾称作《婆罗门曲》。天宝十三年（754 年）宫廷把一批胡乐作品改名，并在太常寺镌刻石碑以示郑重，其中就包括把《婆罗门曲》定名为《霓裳羽衣曲》。

"婆罗门"，本梵语音译，原意指古代印度的"最胜种姓"，或指婆罗门教，或即引申指古代印度。《婆罗门曲》的由来虽然已经难于详考，但其源于印度音乐，或是源于西域接受印度文化影响的某个国家的音乐，而后传入西凉，西凉的杨敬述得有机会进献，这是十分可能的。

唐代乐舞的重要文献——崔令钦所著《教坊记》（成书在唐明皇去世即 762 年以后），载有"曲名"324 个，是开元、天宝年间（713～756）宫廷教坊中流行的曲调名称，其中有一个叫做《望月婆罗门》，另有一个叫做《看月宫》；敦煌曲子词中则有《婆罗门·咏月》四首，均以"望月"二字起句，内容都和佛教有关；此外，唐代南卓《羯鼓录》（850）中，也载有《婆罗门》。当代学者任二北对于《婆罗门曲》与《婆罗门·咏月》、《望月婆

罗门》、《看月宫》以及羯鼓曲《婆罗门》的关系，考证甚为详尽。[1] 其中和本书有关的要点是，先有杨敬述进献的大曲《婆罗门曲》，后有摘其片段形成的杂曲《望月婆罗门》，而《婆罗门・咏月》即是《望月婆罗门》，不过简省了调名"望月"二字。唐明皇在世时，其游月宫事已经流传，所以出现《婆罗门・咏月》、《看月宫》这样的作品。今录《婆罗门・咏月》四首长短句之一于下，作为参照。

望月在边州，江东海北头。

自从亲向月中游，随佛逍遥登上界，

端坐宝花楼，千秋似万秋！

"边州"当指西北边陲之地；"江东"句比喻天涯海角般遥远；"自从"句指唐明皇游月宫事；后文"千秋"则意指唐明皇的诞辰"千秋节"；"上界"即天界；"宝花楼"喻指佛的莲花宝座。虽然唐明皇游月宫的传说本以尊崇道教为依托，但这里却把唐明皇描写成一个佛教信徒，而"婆罗门"如果是指宗教，则它和佛教又有所区别。因此，道、佛等的混而为一，似乎是十分荒诞，但也正可以说明中国民间文学的信手拈来，有时既不拘史实，又不拘教派。

上文所以引用《婆罗门・咏月》以及任二北的若干论点和有关资料，是为了说明"婆罗门"系列乐曲的存在，并可间接说明杨敬述进献《婆罗门曲》的历史真实性。依笔者之见，《婆罗门》曲调的出现很可能比《咏月》歌词的产生要早，甚至早得多，——曲调、调名在前，而且相当稳定；所填的词大多在后，不但可能有多种不同的内容或形式，而且会因时而改，因事而变，不断蔓延发展：这是通常的情况。所以大体上可以推测说：可能源于印度或西域其他国家的《婆罗门曲》，经丝绸之路逐

① 见《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年11月版，第30～31页，第238～241页，第417～418页。

步传入中原；先是由杨敬述采集加工，献给唐明皇；又由唐明皇据以创作，形成唐代的重要法曲《霓裳羽衣曲》。

十分难得的是，记录《霓裳羽衣曲》片断曲调的乐谱得以流传存世。南宋词人姜白石(1155～1221)于淳熙丙午岁(1186 年)，在长沙"于乐工故书中得商调《霓裳曲》十八阕，皆虚谱无辞"。其中包括散序两阕(段)，于是他就选择其中一阕填词，命名为《霓裳中序第一》，并写了小序说明原委，收入他的《白石道人歌曲》中。这距离《霓裳羽衣曲》的创作至少已经有四百四十多年了。姜白石在小序中已经说它"音节闲雅，不类今曲。"由姜白石的这首歌曲创作时期至今，又是八百年余，可见《霓裳羽衣曲》片断曲调之弥足珍贵了。[①]

以上三部作品之外，自然还有不少自西域传入或者和音乐交流有关的乐舞见于记载，有的并且和生活习俗的关系非常密切，例如《苏幕遮》(又作《苏摩遮》等)。《教坊记》曲名中有《苏幕遮》、《醉浑脱》。"浑脱"是"苏幕遮"别名。"苏幕遮"一词据说来自梵语，原意是一种油帽，为乐舞时所戴。乐曲《苏幕遮》和古代中亚、印度乃至印度支那半岛一些国家的泼水节习俗有关。此种习俗经龟兹传入中原，盛行于长安、洛阳等地。唐代流寓中原的西域人，不忘本族习俗，因于年终时节聚集室外互相泼水相戏，并伴以歌舞，在汉文典籍中称做"泼胡乞寒"之戏。武则天时期的张说，有《苏摩遮》五首，今录其中二首如下。

"摩遮"本出海西胡，琉璃宝眼紫髯须。

闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱。

腊月凝阴积帝台，豪歌急鼓送寒来。

---

① 可参阅杨荫浏、阴法鲁合著《宋·姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社，1957 年 8 月版。

油囊取得天河水，将添上寿万年杯。

上述诗句可以说明，泼水相戏的习俗来自“碧眼紫髯”的胡人，“海西”常指域外，此处当泛指西域。在泼水相戏的节日，人们以豪放热烈的歌舞来表达欢乐的情绪。乐曲《苏幕遮》流传久远，至宋代成为常见的重要词牌之一，沿用至今。

《苏幕遮》也曾传到日本，名《苏莫者》，其图像并见于《信西古乐图》等。

第七节　印度佛教音乐启示下的中土佛教音乐和变文[①]

汉代时期印度佛教传入中国中原以后，不仅对中国的社会生活产生了巨大影响，而且对于音乐文化也产生了比较深远的影响。以下主要分两方面论述：第一，中国佛教音乐是否受到了印度佛教音乐的影响；第二，变文的形成是否受到了印度佛教经典的影响。

先说第一方面，中国佛教音乐是否受到了印度佛教音乐的影响。

由于传入中国中原的佛教已经不是印度早期的原始佛教或是“部派佛教”，而主要是当时在印度占重要地位的大乘佛教，因此也就受到了大乘佛教重视音乐的影响。据南朝梁僧人慧皎（497～554）《高僧传》卷二记载，祖籍印度、生于龟兹、十六国时期的高僧鸠摩罗什，就曾经说：“天竺国俗，甚重文制。其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德。见佛之仪，以歌叹为贵。经中偈颂，皆其式也。”所谓“偈”，是梵

① 本节参考书目主要有王重民等编《敦煌变文集》（上、下集），人民文学出版社，1957年8月版，周绍良等编《敦煌变文论文录》；文目主要有释昭慧《从非乐思想到音声佛事》，载《中央音乐学院学报》1993年第4期至1994年第1期。

语音译“偈佗”的简称，或意译作“颂”，是由四句组成的歌唱的诗句，四言、五言、六言、七言等不定。大乘佛教非常懂得通过诵经赞颂等等仪式的展现，发挥佛教音乐的感召力，既可以增强信众在精神上的专注与虔诚，又能够吸引更为广泛的芸芸众生，即发挥音乐在“内修”、“外弘”方面的功能，可以达到“上求佛道，下化众生”的结果。

那么，最早在中国中原流传的佛教音乐是从印度传入的呢，还是在中原土生土长的呢？这是一个难以稽考的问题，但可以通过仔细分析得到比较符合实际的认识。比较普遍的看法是，中国中原佛教音乐的萌生，自然离不开印度大乘佛教音乐的启示，但其成长却是以中国民间音乐为乳汁的。这不仅有文献方面的记载可以说明，也可以从今存佛教音乐进行逆向推导来实证。

举行佛教仪式时，歌咏偈佗以赞颂诸佛等的曲调，叫做“呗”。所谓“呗”，是梵语音译“呗匿”的略称，或译做“声呗”、“梵呗”。意译是“赞叹”、“赞颂”。“呗”具有歌咏性，也可有乐器伴奏，这种特点在印度本土的形成和发展经历了漫长的过程。印度佛教的“呗”传到中国时，已经具有歌咏性。正如《高僧传》卷十三“经师篇总论”所说：“天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。”但是佛教传到中国以后，情况又逐渐有所发展。因此下文接着说：“至于此土（指中国）咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。”即大约自南朝起，佛教在中国的流传中，“呗”的划分更为细致，表现也更富于音乐性——诵经叫做“转读”，而歌唱偈颂特称“梵呗”，即狭义的“梵呗”。“转读”的“转”可能与“啭”通，“转读”意味着富于曲调性的诵经，“经师篇总论”在论述转读时说，“转读之为懿，贵在声文两得。若唯声而不文，则道心无由得生；若唯文而不声，则俗情无由得入”。若能“精达经旨，洞晓声律”，则其声可以“起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇哢”，从而达到“听声可以娱耳，聆语可以开襟。若然可谓梵音深妙，令人乐闻者也”。可见转读的曲调性是相当强的。此外

又有所谓“唱导”，其作用则如《高僧传》卷十三“唱导篇”所说，是“宣唱法理，开导众心”。文中批评那种拙劣的唱导说：“吐纳宫商，动见纰缪”，可见唱导是歌唱性的。

在六朝时期，中土佛教的悟俗方式已经有了转读与唱导。后文将要说到的“俗讲”，可能正是在唱导的基础上发展起来的。

以上所介绍的转读、唱导和狭义的梵呗等等，都可以看到印度佛教传到中土以后，在附丽于佛经的音乐方面的变化。

那么，中国的“声呗”何时起源，又由何人所创呢？根据文献记载，是三国时期的曹植（192～232）。唐代僧人道世所著《法苑珠林》（668年编纂）载：“至魏时陈思王曹植……每读佛经，辄流连嗟玩，以为至道之宗极也。遂制转赞七声升降曲折之响；世人讽诵，咸宪章焉。尝游鱼山（在东阿，属今山东），忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心；独听良久，而侍御皆闻。植深感神理，弥寤法应，乃摹其声，节写为梵呗，纂文制音，传为后式。梵声显世，始于此焉。”这一段叙述，所谓“天授梵呗”，难以尽信，因为至迟从东晋经南北朝到隋朝时期，曾经出现不少善于“唱导”、“梵呗”的僧人。中国的佛教音乐不会仅仅是一个人在一个时期创造的结果。如果说，中国的佛教音乐并非来自印度的原型而带有自创因素，并经过长期发展才得以形成，是合情合理、合乎文献记载的。

中国的“声呗”之所以并非完全来自印度，有两个重要的原因。其一是语言因素的影响。《高僧传》卷十三“经师篇总论”又说：“梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。”这里主要是说，相比较而言，印度的梵语音节多而汉语音节较少，金言（佛经）翻成汉语时，原来所附丽的印度曲调不能适应。至于说“用汉曲以咏梵文”，则只是行文中为了说明问题的一种假设，在中国既不存在，也不需要。这就要说到

第二个原因，即佛教要在中国悟俗化俗，一方面需要佛经通过汉译，另一方面又势必需要采取中国人民所熟悉的自己的民间曲调，而且以中国之大，人口之多，山川之遥隔，从而又会形成佛教音乐在不同地区的地方风格。这一点既可以由现存的佛教音乐和若干曲调考证的学术成果所证实，也可以在文献中看到有关记载。据唐代僧人道宣（596～667）《续高僧传》（所载止于高宗麟德二年，即665年）"杂科·声德篇总论"记载："地分郑卫，声亦参差。然其大途，不爽常习。江表（指长江以南）关中，巨细天隔，岂非吴越志扬，俗好浮绮，致使音颂所尚，唯以纤婉为工？秦壤雍（指古雍州，长安一带）冀，音词雄远，至于咏歌所被，皆用深高为胜。……剑南（今四川及滇南）陇右（今甘肃一带），其风体秦。"所述南方"纤婉"而北方"雄远"等等，区分相当准确，和现代中国民间曲调的地域差别也是一致的，可以说明至迟到初唐时期，中土的佛教音乐已经具有明显的本国地方特点。

那么，早期乃至后来流传在中国的佛教音乐是否完全排除了印度大乘佛教传入初期在音乐方面的影响了呢？恐怕也难以做出断然肯定的结论。从"声呗"往往缓慢拖延、长牵音韵的特点来看，又与中国民间音乐的一般特点有所区别，而具有宗教音乐的普遍特点，这种特点有可能是由于承续了来自印度佛教音乐诵咏风格的缘故。简单说来，笔者的理解是，曲调基础是中国民间的，节奏方面则多少受到印度佛教大乘音乐的影响。

再说第二方面，变文的形成是否接受了印度佛教经典的影响。具体说来，即"变文"的起源及其说唱相间的结构是否接受了印度佛经的讲颂结构的影响。

清末光绪二十六年（1900年）以后，甘肃敦煌莫高窟藏经洞的大约

20000卷古代文献被当地道人发现并陆续面世，[①]这批无价的历史文化珍品，立即引起世界范围内学术界的震惊和关注。它们大多是汉文的佛经手写卷子，其中夹杂的“变文”以及相关的图画——所谓“变相”，随即成为“敦煌学”的热点项目之一。从20世纪20年代开始，国内有众多学者撰文探讨，使人们对变文的认识逐步深入，但是至今其中的争议也不少。争议的问题中也涉及到中外音乐文化交流，即变文这一文艺品种是否可以说源于印度，以及其特点是否受到印度佛经影响的问题，这是本书的关注所在。

所谓变文，根据至今所发现的卷子，最初大概是佛教寺院的僧人为了向一般听众宣示佛教教义，即“俗讲”所用的底本类别之一，它们大多写于唐代中期到五代时期。所谓变文的“变”，其使用可能源于六朝，有变化、变异、变幻之意，变文的初义，即是由敷衍、演变佛教教义而来。

隋唐时期和六朝时期相比，佛教寺院的“转读”已经发生了重大的变化，正如《续高僧传》所说：“六朝经师多斟酌旧声，自拔新异。至隋唐以还，则反俯就时声，同于郑卫之音，转经至此，已与散乐无别。”所谓“散乐”，是指宫廷里吸收的通常带有消闲娱乐性的民间音乐。这种变化正和俗讲的盛行有关。所谓俗讲，其起源可能和前文所述的“唱导”有关，大约在7世纪末、中唐时期之初已经盛行，并延至晚唐不衰。

唐代著名的俗讲僧中有个叫做文溆（或写做文叙、文淑）的，他大致活动在宪宗末期到宣宗初期（约820～847），名声显赫，甚至引起皇室的兴趣。敬宗就曾亲临兴福寺观文溆俗讲。又据唐代赵璘《因话录》卷四记载说，文溆“公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事”。以至“愚夫冶妇，乐闻其说。听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚。教坊

---

① 根据张仲执笔《敦煌简史》，敦煌市对外文化交流协会审编，1990年10月版，第190页。

效其声调，以为歌曲”。所谓“假托经论”，所指当即俗讲。和尚是当时对于僧人的敬称而不是泛称，与现代有别，可见当时至少有相当多的人对于他的俗讲颇为赞赏。但他终于因为所言“淫秽鄙亵”，以致被官府“前后杖背，流在边地数矣”。至于其声调经教坊效法，成为固定的“曲调”(曲牌之意)，则有文献可证。唐末段安节《乐府杂录》在“文叙子”条目中记载说：“长庆中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声‘观世音菩萨’，乃撰此曲。”看来，对于文溆的评论，自古以来就有或褒或贬之不同，但无论如何，当时俗讲之盛行和俗讲中吟、唱声调之动人，是无可怀疑的。而且这种声调，无疑会是在汉族语言、中土音乐的基础上形成的。

变文既然是俗讲底本之一类，所以早期的变文大多是佛经的铺陈。大概是后来，又出现了体现佛教教义，例如宣传皈依佛法、劝善惩恶的民间故事性质的变文。现代学者陈寅恪就曾经根据文献推论说，“可知当日中央亚细亚说经，例引故事以阐经义，此风盖导源于天竺，后渐及于东方”。① 乃至再后来，又出现了并不包含什么佛教教义的以民间传说和社会历史人物为题材的变文。同时，变文也由寺院逐步走向民间，出现了可能是民间艺人性质的变文说唱者。这也并没有什么奇怪，因为在唐代佛教盛时，佛寺已经不仅是老百姓礼佛祈福的地方，同时也是他们节日聚会、游耍、享受文化娱乐的场所。寺院僧人以俗讲为手段，悟俗化俗，同时投百姓之所好，间杂以动人的故事、歌唱、绘画，以期获得更多的布施，是很自然的事，也是有文献可证的。

变文在结构方面的典型特点，主要是散文和诗歌的迭出相间——散文的部分是讲诵用的，它是依照佛经的散文即“长行”而来；而诗歌的

---

①《西游记玄奘弟子故事之演变》，载《陈寅恪先生全集》(下，补编)，里仁书局，1979年12月版。

部分则是歌唱用的，是依照佛经的“重颂”（重复长行的诗歌）、“偈颂”而来。可见变文的诗歌部分常常重复前边散文部分的手法，的确源于佛经。它形式上大多是七字句，间或有其变形的三、三结构，也有少数是六字、五字等杂言结构的。散文和诗歌反复地相间出现，即说和唱交替进行这一点，在残卷或短篇中有时还看不大清楚，而在完整的特别是长篇的变文中则十分明显。这一点对于判断变文是否受到了印度佛经在结构方面的影响十分重要。

为了帮助不熟悉变文的读者了解其具体结构，下文摘取宗教性的变文和非宗教性的变文各一段：前者是《破魔变文》（伯字 2187 号，作于五代后梁，907～923），描写如来佛如何破除魔王的妖法；后者是《王昭君变文》（伯字 2553 号），描写王昭君（或作昭军，又作明妃）和番，远嫁单于（作品中说他属于“突厥”部）的故事。需要说明的是，为了节省篇幅，这里截取的片断只能看到散文和诗歌一次相连，但其反反复复地相间，自不难体会。[①]

《破魔变文》（片断）

我佛当日为度众生，弃舍王宫，雪山修道。今经六载苦修行，四智周圆。当腊月八日之晨，下山于熙莲河沐浴，洗多年之腻体，证紫磨之金身。出清净之爱河，遇吉祥之长者。广铺草座，供养殷勤；牧女献乳于此时，四王捧钵于是日。才登座上，震动魔宫。魔王当尔之时，道何言语：

苦行山中经六年，四智周圆道果坚。

下山欲救众生苦，洗濯垢腻在熙莲。

---

① 为便利一般读者，原文的异写字、俗体字、别写字等，这里已经依据前后文或注释文字改成了规范字。欲了解原文面貌者，请参阅《敦煌变文集》上集，人民音乐出版社，1957 年 8 月版，第 346 页和 103 页。又，□表示原手写卷子的缺文。

才出河来逢长者，广铺草座结良缘。

牧女献乳亲供养，四王捧钵到河边。

才坐定，震天宫，故知圣力遍无穷。

魔王登时观下界，方知如来出世中。

于是魔王既观下界，……。……魔王当时道何言语：

魔王忿怒在逡巡，广点妖邪之鬼神。

……

《王昭君变文》(片断)

从昨夜以来，明妃渐困，应为异物，多不成人。单于重祭山川，再求日月，百计寻方，千般求术，纵令春尽，命也何存。可惜明妃，奄从风烛。故知生有地，死有处。怜至三更，大命方尽。单于脱却天子之服，还着庶人之裳，披发临丧，魁渠并至。晓夜不离丧侧，部落岂敢东西。日夜哀吟，无由暂辍，恸悲切调，乃哭明妃处若为陈说：

昭军昨夜子时亡，突厥今朝发使忙，

三边走马传胡命，万里飞书奏汉王。

单于是日亲临哭，莫舍须臾守看丧，

解剑脱除天子服，披头还着庶人裳。

衙官坐位刀剺面，九姓行哀截耳珰，

□□□□□□□，架上罗衣不重香，

可惜未央宫里女，嫁来胡地碎红妆。

首领尽如云雨集，异口皆言鬬[①]战场，

寒风入帐声犹苦，晓日临行哭未央。

昔日同眠夜即短，如今独寝觉更长。

① 鬬，可能是斗争的“斗”的繁体字，别写字。

何期远远离京兆，不意冥冥卧朔方，
　　早知死若埋沙里，悔不教君还帝乡。
表奏龙庭。……乃葬昭军处若为陈说：
　　诗书既许礼缘情，今古相传莫不情。
　　……

以上《破魔变文》散文部分结束时的"道何言语"，《王昭君变文》散文部分结束时的"若为陈说"，都是变文中惯用的套语，意味着歌唱的部分即将开始。

如上所示，变文是有说有唱的。不但如此，有时还配合有壁画或画幡上的图画，即所谓"变相"。例如在《王昭君变文》的上卷结束时，就有文字标明："上卷立铺毕，此入下卷。"所谓"铺"，意思是指图画的"幅"，"立铺"当指竖立的画幅。所标文字的大意是说："配合上卷变文的变相画幡至此完毕，由此进入下卷。"变文之有变相配合，还有唐末诗人吉师老的七言律诗《看蜀女转昭君变》可以证明。"转"，如前所述，是"啭"的通假字，即婉转歌唱之意。所谓"变"，是"变文"的省略名称。其全诗如下。

妖姬未著石榴裙，自道家连锦水渍。
檀口解知千载事，清词堪叹九秋文。
翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。
说尽绮罗当日恨，昭君传意向文君。

诗中的"妖姬"是褒意；"渍"是河边；"文君"意指汉代卓文君；"清词"即指变文；"画卷"即指变相。从这首诗可以得知：《昭君变》的说唱者是个蜀地的美丽女性，她说唱的内容是民间传说中的昭君故事，场合也许是在市井而不一定是在寺院。她说唱时配合的变相，画有昭君家乡楚地的月亮，还有到达塞外时的风云景象。她的说唱很有表情，很动人，翠眉颦蹙，表达了昭君的遗恨，使人为之叹息不已。

以上是关于昭君的变文配合有变相的两项证明。此外，又如《降魔变文》（伯字 4524 号）卷子的背面就画有变相图画六幅，与正面的变文相对应，也常常为学者们所引证。

当代仍然流传于藏族人民中间的古老的宗教故事《朗莎雯波》（即《朗莎姑娘》），表现了“佛法无边”、“轮回转世”、“善恶终有报应”的思想。它先后被改编成说唱和戏剧。在 1995 年 3 月播放的藏戏电视剧中，不但保留了说唱形式中故事的朗诵者、歌唱者，而且还有画幡出现，这可能正是变文结合着变相表演方式的遗存。

以上两例所示，是宗教性内容与非宗教性内容两类变文，在结构方面散文、诗歌相间的典型。这种常规以外，当然有变例，例如有的只见有诗歌而不见散文部分，有的又是只见散文的短篇。变文通常有变相相伴而行，但有的未见变相的有关提示，等等。有的学者认为，只有那些可以证明是辅以变相的说唱相间的敦煌卷子，才能称做变文，否则不能称作变文。这种看法可能过分绝对化，因为有的可能本来是散文、诗歌相间，抄录时却发生了变化，有的变文本来辅以变相，但其可资证明的文字或图画也有可能在抄写时被省略或是因为年深日久而失落。如果我们指出，由于变文的最初目的在于悟俗化俗，因此形成其内容上通俗易解，结构上则以说唱相间为最主要特点，并且常常伴以变相，则是大致不差的。总之，需要从历史的社会的文化的角度看待变文的特点，而不能从今人考虑分类上的“整齐划一”与“干净利索”着眼。

那么，变文这种说唱相间的特点从何而来？前文已说到是由佛经的“长行”和“重颂”、“偈颂”而来。[①] 现代学者陈寅恪说：“案佛典制裁长行与偈颂相间，演说经义自然仿效之，故为散文与诗歌互用之

① 参见周叔迦：《漫谈变文的起源》，载《敦煌变文论文录》上册，第 249 页。

体。"[1]笔者认为，这一段话概括明了，要言不烦，可以理解做：变文的"说唱相间"乃渊源于佛经的"长行与偈颂相间"。就是说，"说唱相间"这种文体是中国过去所没有的。这样说，并不等于完全"把变文视为外来"，更不等于主张"我国的说唱音乐形式，是从印度外来"。[2] 笔者只是就变文的"说唱相间"这一点来说，认为它渊源于印度佛经。至于变文在一般的文学特点方面、音乐音调特点方面，自然还是渊源于中国本身的深厚的文学、音乐传统，这是毋庸赘言的。

自来主张变文乃中国土生土长，否定变文受到印度佛经影响的论者，往往举出大量的文学典籍，用来证明中国本土的说唱音乐早已存在，散文韵文结合乃中国所固有，例如先秦荀子的《成相篇》、楚辞、汉赋、乃至乐府里的《孔雀东南飞》、《木兰诗》等等。笔者认为，如果是就广义的说唱音乐作品而言，而不是单纯以诗文结构来衡量，其起源可以追溯到《诗经》里的史诗性篇章，那就比《成相篇》更为古老；如果是就狭义的说唱音乐作品而言，例如着眼于基本上七字句、十字句等结构，《成相篇》虽然在采用民间的句式方面开后世说唱作品的先河，但是它并没有散文、诗歌相间的结构，也看不清它和后世例如宋代鼓子词《商调蝶恋花·崔莺莺》、明代词话《大唐秦王词话》等等的发展脉络。至于楚辞、汉赋、《孔雀东南飞》、《木兰诗》等等，虽然有的具有歌唱性的"乱"、"倡"，有的有简短散序和诗歌相结合，需要吟诵等等，但是也没有变文那种又说又唱的散文、诗歌反复相间的结构。所以从宋代特别是明代成熟的说唱音乐作品来看，即从狭义的说唱音乐作品来看——例如宗教性的宝卷、北方的鼓词、南方的弹词等等，它们在结构上说唱反复相

① "敦煌本《〈维摩诘经·文殊师利问疾品〉演义》跋"，见《敦煌变文论文录》下册，第447页。

② 见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，第205～206页。

间的特点，还是得承认是从变文来的，即，确是受到了印度佛经“长行与偈颂相间”的影响的。不能因为中国有着悠久的韵文韵式的传统，有着广义的说唱音乐作品的传统，就否认这一点文化交流所带来的影响。如果是估计或是推测，认为变文的散文、诗歌相间“应当”来自中国民间，并不是受到了佛经的影响，而是佛经的俗讲采用了中国民间的散文、诗歌相间的文艺形式，至少至今为止笔者尚没有见到例证。

第五章　与东邻、南邻音乐交流的鼎盛辉煌

第一节　与高句丽、百济、新罗的音乐交流

在本书第二章第一节中，对于中国与朝鲜的音乐交流的开端作了估计，大约始于西周初年的箕子；介绍了高句丽、涉貊、马韩、辰韩、弁韩有关音乐的“国俗风土”；重点叙述了歌曲《公无渡河》、箜篌瑟与汉武帝赐高句丽“鼓吹伎乐”；等等。

中国古代的历史文献对于了解和邻国的音乐文化交流方面有着十分重要的意义。在本编历史阶段的中国正史中，《三国志·魏志》、《北史》、《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》等记载下当时朝鲜半岛音乐文化的概况以及它和中国的交流，这可以说明中国古代的史学家们对于东方邻国音乐文化的高度重视。其中，《三国志·魏志》有开创记述之功，具有特殊的史料价值。这是由于《三国志》的成书时期比前一历史阶段的史书《后汉书》的成书时期还要早，《后汉书》的有关音乐文化记载，反而基本上是从它移录而来。另外，《隋书》首创在《音乐志》中记述东邻朝鲜半岛（还有其他邻近国家）音乐文化的先例，而不是像过去的正史那样只是在《东夷列传》之类的篇目下加以叙述。

在朝鲜古代文献《三国史记》中，记载着朝鲜半岛三个主要国

家——新罗、高句丽、百济的建国始末，以及其文化发展概况。

公元前57年，在半岛的东南由辰韩发展而来的新罗国成立。高句丽原是马訾水(今鸭绿江)北岸的部族，公元前37年时确立为稳定国家。公元1世纪中叶，高句丽发展成为大国。直至4、5世纪时期，地跨马訾水两岸。百济原是马韩的一个部落。公元前18年，温祚在慰礼(今汉城附近)定都称王，国号仍为百济，从此百济国在半岛的西南成立，形成高句丽、百济、新罗三分鼎立的形势。另有六个小国是所谓六伽倻，在今洛东江流域。

高句丽、百济、新罗都很重视吸收中国汉族的先进文化，特别是在唐代。在唐太宗当政的7世纪中叶，高句丽、百济、新罗相继派遣贵族子弟到唐朝入国学。

公元668年，新罗统一朝鲜半岛浿水(今大同江)以南地区。从新罗、高句丽、百济相继建立到新罗统一，史称"(前)三国时代"。900年，后百济崛起。901年，在北方出现泰封国。918年，王建灭泰封，改国号为高丽。由此形成新罗、后百济、高丽三政权对峙的"后三国"。935年、936年，新罗、后百济先后归顺高丽。王建的高丽王朝(918—1392)重新统一浿水以南地区，朝鲜半岛短暂的"后三国时代"结束。

直到15世纪中叶以前，汉字是朝鲜半岛诸国唯一的书面文字。记载古朝鲜、"三国"和新罗统一时期历史的最重要文献是《三国史记》，由高丽人金富轼(1075～1151)等人以汉文编写。《三国史记》在编写过程中，参照了中国的《三国志》等重要史籍。

在朝鲜半岛的"三国时代"，高句丽、百济、新罗分别发展了灿烂的古代音乐文化，既有统一的民族特色，又有各自的特点。在新罗统一的二百余年间(668～935)，音乐文化的发展得到有利条件的推动。除歌曲的繁荣外，主要的乐器有玄琴、伽倻琴、琵琶、各种笛、鼓等。以下分别叙述"三国"和中国的音乐文化交流。

一、中国和高句丽的音乐文化交流

汉字很早就传入朝鲜。据《三国史记》载，早在公元前17年高句丽琉璃王就创作了四言汉文诗《黄鸟歌》，其格式和中国《诗经》常见的格式相同。372年，高句丽设置了以汉学为主要学习内容的“太学”；同年，又经中国传入印度佛教。427年，高句丽都城由国内城（今中国吉林集安）南迁平壤，但是仍在全面地吸收中国中原的汉文化。

在中国古代文献中，“高句丽”与“高句骊”并用；北魏正始时期（504～508）又以“高丽”称呼“高句丽”，后世沿用，因此高句丽时期传入中国的伎乐通称“高丽乐”。

根据文献记载，高句丽时期的乐器有36种，其中21种见于中国吉林集安通沟壁画和朝鲜安岳（在今黄海道）的壁画（约4世纪）。这些乐器中有的是从中国中原流传过去的，如筝；有的是根据中国中原乐器改造发展而成的，如玄琴。据《三国史记》卷三十三转引《新罗古记》说，“初，晋人以七弦琴送高句丽，丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法，购国人能识其音而鼓之者，厚赏。时第二相王山岳存其本样，颇改易其法制而造之，兼制一百余曲以奏之。于时玄鹤来舞，遂名玄鹤琴，后但云玄琴”。王山岳是高句丽长寿王时期（413～491）的宰相，看来是位优秀的音乐家。所谓他弹奏这种美妙的乐器时玄鹤（黑鹤）都飞来谛听，这种传说和中国的古老传说——“凤凰来仪”（《尚书・益稷》）、“有玄鹤二八，延颈而鸣，舒翼而舞”（《韩非子・十过》）等，非常相似，也可能是受到中国传说的影响。关于玄琴是否根据七弦琴改造而来，学者有不同看法。由于玄琴有柱（架弦用的码子），日本学者林谦三认为它并非源于七弦琴，当是由卧箜篌发展而来。（参见第二章第一节〔图4〕）

公元436年，高丽乐被中国的北魏宫廷采用。同时它在南朝刘宋

时期(420～479)也被采用。到北周时期，高句丽又献其乐。

在《北史》卷九十四中，有高丽、百济、新罗诸列传。对高丽的记述有些是过去的正史中所未见的，如："乐有五弦琴、筝、筚篥、横吹、箫、鼓之属。吹芦以和曲。每年初聚戏浿水上。"又记丧葬习俗说，"葬则鼓舞作乐以送之"。

隋唐时期的七部乐、九部乐、十部乐都包括高丽乐在内(见第四章第二节)。高丽乐是当时宫廷正式乐部中唯一的一部东方乐，由此可以说明高丽乐的高度水平和重要地位。

在《隋书·音乐志下》记载的高丽乐，其乐器有"弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种"。这些乐器，有的来自中国中原，也有的是从西域间接传入的。《旧唐书·音乐志二》和《新唐书·礼乐志十一》的记载较之《隋书》有同有异，又多出搊筝、凤首箜篌、义觜笛、葫芦笙、檐鼓、龟头鼓、铁版、大筚篥。它对琵琶的记述较详，"以蛇皮为槽，厚寸余，有鳞甲，楸木为面，象牙为捍拨，画国王形"，很可能是经中国传入的。此外还记述高丽乐也有《胡旋舞》，应当也是源自康国，经中国传入(参见第四章第四节)。在《新唐书·礼乐志十二》叙述"四方之乐"时，于"东夷乐"项下也提到了高丽。

二、中国和百济的音乐文化交流

汉代以来，中国音乐对于朝鲜半岛的影响，在本时期继续发展。例如鼓吹乐不仅传播到高句丽，而且继续向南传播，在238年也传到了百济。

百济地处朝鲜半岛西南，通过海上航路和中国南方交往较近，因而与高句丽便于通过陆路与中国北方进行音乐文化交流的情况有所不同。

百济，在中国的东晋时期汉字已经输入，至晚在公元374年已经设置了通晓中国儒家经典的“博士”职位，由此广泛吸收中国汉文化。佛教也是在这一时期中于4世纪末经由中国传入的。根据《旧唐书·音乐志二》的记载，在南朝刘宋宫廷除有高丽乐以外，也有百济乐。

在《北史》卷九十四《百济列传》记述说，百济“俗重骑射，兼爱坟史（经史典籍），而秀异者颇解属文”；“有鼓、角、箜篌、筝、竽、箎、笛之乐”；“八月十五日设乐，令官人射，赏以马、布”。这里提到的一些乐器，有些来自中国中原，也有些是从西域间接传入的。北周时期，百济曾献其乐。在《新唐书·礼乐志十二》叙述“四方之乐”时，于“东夷乐”项下也提到了百济。

在中国和日本的音乐文化交流中，百济起着桥梁作用。日本女帝推古天皇朝（593～628），在公元612年，百济的音乐家味摩之归化日本。他曾在中国江南吴地游历，精通该地戴有假面进行歌舞的“伎乐”。当时摄政的圣德太子让他用“伎乐”教授日本的少年子弟，从而将中国的“伎乐”传到日本，“伎乐”在日本又称“吴乐”。

三、中国和新罗的音乐文化交流

新罗接受中国儒学较高句丽、百济稍晚，但至迟到5世纪初，儒学也已传入。

新罗最早来中国留学的是僧人觉德，时在南朝梁时期（502～557）。以后从唐朝初年起正式派遣留学生来求学，络绎不绝。公元682年，新罗建立“国学”，747年又改为“太学监”，贵族子弟以长达九年的修业期限学习汉文化经典。837年，新罗在唐朝“国学”留学的人数达到216人之多。据《旧唐书·新罗列传》记载，仅唐文宗开成五年（840）一次归国的留学生就达105人之多。通过留学生，新罗吸收了不少唐朝的音乐文化。

新罗大约在5世纪中叶输入佛教，由此接受了印度音乐的影响。在兴德王时代(826～836年)，真鉴国师从唐朝归国时首次带入了印度的梵呗。

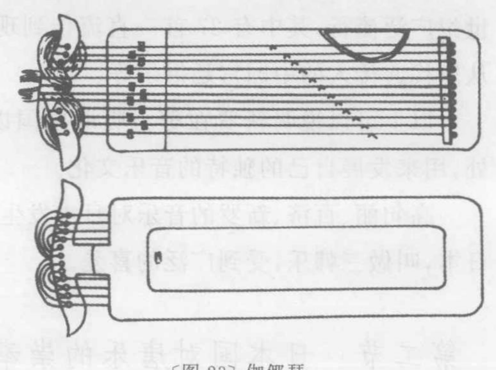
新罗的音乐文化在人民中的发展蓬蓬勃勃。据《三国遗事》记载说，当时新罗“城中草屋，接角连墙，歌吹满路，昼夜不绝”。每年春秋两季，还在全国范围内举行音乐舞蹈大会。

至今仍在朝鲜半岛流行的古老乐器伽倻琴，其创制者据说是新罗真兴王时代(540～575)南方加耶国的嘉实王。创制过程说法不一，一说是参照中国的筝创造的，一说是参照中国的瑟创造的。筝的说法见于《三国史记》卷三十二：“加耶琴，亦法中国乐部筝而为之。”“加耶琴虽与筝制度小异，而大概似之。”瑟的说法可能来源于中国的《三国志·魏志·东夷列传》和《后汉书·东夷列传》。前者说，与辰韩杂居的弁辰“俗喜歌舞饮酒。有瑟，其形似筑，弹之亦有音曲”。后者说，辰韩“俗喜歌舞、饮酒鼓瑟”。也有的学者认为，《三国志》和《后汉书》上述记载的瑟，可能指的就是筝。看来，中国的筝、瑟一类的乐器对于嘉实王是会有些启发的。在创作方面，嘉实王认为，既然各国语言不同，音乐也应该不同。《三国史记》卷三十二转引《新罗古记》云：“王以谓诸国方言各异，声者岂可一哉；乃命乐师省热县人于勒造十二曲。”后来，这位伽倻琴名师于勒看到加耶局势将乱，就携带乐器投奔了新罗真兴王，真兴王命三人传其业，得十一曲，后又简约为五曲。关于这五首乐曲的性质是“繁淫”抑是“雅正”，还发生过一场争论。最后真兴王说：“加耶王淫乱自灭，乐何罪乎？盖圣人制乐，缘人情以为撙节，国之理乱不由音调。”于是决定以这五首乐曲作为宫廷的“大乐”。看来，真兴王的论点和后来中国唐太宗(599～649)的论点颇为相似。《贞观政要》卷七载唐太宗论礼乐说：“礼乐之作，是圣人缘物设教以为撙节，治政善恶，岂此之由？”这种论点上的相似也有可能是不谋而合，但在文字上，则很可能是

成书较晚的朝鲜史籍参照了中国的史籍。重要的是，伽倻琴由此流行后世，广为传播，至今仍然是一件非常重要的极富民族特色的乐器。据说，伽倻琴之外，于勒还把玄琴介绍到新罗。〔图 23〕是载于 15 世纪末朝鲜音乐理论著作《乐学轨范》中的伽倻琴。另外，在日本奈良正仓院尚保存着三张古代伽倻琴，但它在日本被称做“新罗琴”。

隋代，宫廷七部伎中有“高丽伎”，同时也还杂有百济、新罗等伎。

新罗在文武王金法敏四年（664 年），派遣乐师星川、丘日等 28 人到唐朝学习唐乐，并带回了 12 种中国乐器。



〔图 23〕伽倻琴
选自《乐学轨范》。

在新罗，汉文诗的大量创作始于统一新罗时期（668～890）。这时正逢唐朝文学中五言诗七言诗十分繁荣。因此新罗末期出现了汉文大诗人崔致远（857～?），也就不是偶然的了。他少年时期到中国求学，中了进士，在唐朝任官职。后来归国，官至侍读兼翰林学士，晚年隐居。他写有《大面》诗作一首传世，描写中国歌舞戏《大面》，即表演北齐兰陵王高长恭临阵着假面进行战斗的《兰陵王入阵曲》，收在《全唐诗》中。

黄金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神；
疾步徐移呈雅舞，宛如丹凤舞尧春。

大约 6 世纪到 8 世纪时期，新罗业已盛行所谓“乡乐”，它们大多是“乡歌”，在音乐上是传统的纯粹的朝鲜音乐和歌曲，但是在发展过程中，在思想内容和表达方式上则受到中国和印度的影响。除了朝鲜固

有的民间抒情歌曲和悠久的神话传说歌曲以外，它还吟咏“汉词”和印度“梵呗”的古典诗歌，其中既有中国儒家思想的影响，也有印度佛教思想的影响。在《三国遗事》中记载有“乡乐”14首，其中朝鲜语的词全是借用汉字来标记，即用所谓“吏读”文字(新罗学者创造于692年)记录的。根据历史记载，以劳动歌曲“风谣”为主的新罗乡歌，在6世纪到8世纪广泛流行，其中有27首一直流传到现代。乡乐以外的唐乐，则是从唐代起传入的中国宫廷俗乐等。

以上可以说明新罗在努力吸取中国以及其他国家音乐文化的长处，用来发展自己的独特的音乐文化。

高句丽、百济、新罗的音乐对日本发生很大的影响。这些音乐传到日本，叫做三韩乐，受到广泛的喜爱。

第二节　日本国对唐乐的崇奉和日本化的“雅乐”

中国的三国时期，日本国开始和中国建立正式通使往来。魏景初三年(239年)，日本九州北部邪马台国的女王卑弥呼派两名使节，携十名奴隶和贡品，通过朝鲜到达魏都洛阳，朝见魏明帝。魏明帝称女王为“亲魏倭王”，赐以金印、铜镜和其他贵重物品，并于次年派使节回访。以后又有使节往返。

大约从中国的西晋(265～316)时期起，日本的大和国兴起。中国的南北朝时，大和国统一日本，社会有了很大发展。

在东晋和南朝时期，中日两国继续通使往来。公元4至5世纪时，有很多中国人东渡，移居日本，成为所谓“归化人”，他们及其后裔在促进中日文化交流方面起到特殊的重要作用。

中国的汉字，据说是在东晋时期传入百济以后，很快就通过百济传入日本的，是为日本输入汉字之始。5世纪时，汉字已经在日本传播

应用。日本文的拼音字母“平假名”，据传说就是由著名僧人弘法大师空海(774～835)等人参照汉字草书的结构所创造。随同汉字传播的，自然还有中国儒学的经史典籍。佛教传入日本的年代和途径，说法不同：一说从中国传入，时在南朝梁武帝普通三年(522)；一说从百济传入，时在公元538年。佛教的输入对日本的音乐文化产生很大的影响。

中国的隋唐时期，即大约公元7世纪到9世纪间，中国和日本之间出现了文化交流的空前高潮。在日本历史上首次以国家的力量组织、推动对于外来先进文化的吸收，多次派遣使节到中国。隋朝时期，日本派出遣隋使共有4次；唐朝时期，日本正式派出的遣唐使共有13次，此外还有遇难返回、未曾入唐、非正式派出或非官方派出的交流往来未计在内。鼎盛时期是在8世纪初叶到中叶的五十多年间，即武则天当政的晚期到唐明皇在位、安史之乱爆发之前的中唐盛世。这一阶段的遣唐使活动，最具有文化交流的意义，许多重要人物出现在这一时期，如阿倍仲麻吕(汉名朝衡，或称晁衡)、吉备真备，以及中国的鉴真等。如果从日本女帝推古天皇八年(隋文帝开皇二十年，600年)日本首次派出遣隋使算起，中经舒明天皇二年(630)派出第一次遣唐使，到仁明天皇承和五年(唐文宗开成三年，838年)日本派出末次遣唐使，延续长达238年。

日本所遣赴隋唐使节，多是端庄睿智、风度优雅，通晓汉学经史或专擅一艺的饱学之士。随同大使、副使等等官员来到中国的，还有留学生和学问僧，唐代晚期又有业已学有所长，带有赴唐请教、深造性质的所谓请益生(还学生)和请益僧(还学僧)。此外还有入唐学习的画师、乐师、音声长(演奏负责人)、音声生(演奏人员)等等。隋唐时期，日本所派使团的人数最多时可达600人上下，这样就为全面吸收中国的文化提供了保证。当时，中国方面自皇帝以下，对日本使节和留学生、学

问僧等，热诚相待，优礼相加，赏赐也比较优厚。

初期，日本留学生、学问僧在华学习通常两年，延期的也常见，特别是在奈良时代，由于主观上希望久留多取，客观上又有使船间隔为期太长的限制，因此有长达十余年乃至二十年甚至更长的。在当时造船技术和航海技能的条件下，从日本渡海来华要承受很大的风险。日本派出的来华使船大约有 1/4 会遭遇海难。因此，日本的来华使节、留学生、学问僧等等都是抱着不畏牺牲的满腔热情渡海而来，以求获得先进的真知。在留学生、学问僧中，以青年为多，他们大多珍惜得来不易的机会，奋发学习，并且节衣缩食，购求典籍、佛经、书画、乐器、文物等等，准备在归国时带走——正如《旧唐书·东夷列传·日本》的记述，“所得锡赉，尽市文籍，泛海而还”。和日本使节等以万死不辞的精神渡海来华一样，中国方面也有不少人历尽千难万险东渡日本，为文化交流做出贡献，如有名的高僧鉴真，经历五次失败，丧失弟子和助手 36 人，并遭受失明之苦，最终才以 66 岁之高龄，在公元 754 年到达日本。

唐朝方面，由中央宫廷或驻百济镇将派遣的赴日使节，自太宗贞观六年(632)到代宗大历十三年(778)共有八次。另外，在中国地方政权渤海国和日本之间的互派使节，也分别从公元 727 年和 728 年起，达到 34 次和 13 次之多。[①] 渤海国是唐代时期以靺鞨族为主建立的地方政权，在今中国吉林、黑龙江的东部及迤东沿日本海一带。渤海国以其特殊的地理位置，和日本的交往比唐朝宫廷和日本的交往更为频繁；它以其地方属国的政治地位，起着传播唐文化的中介站的作用。

中国唐朝的安史之乱以后(763～)，特别是唐末时期社会动荡，经

① 见武安隆编著《遣唐使》，黑龙江人民出版社，1985 年 3 月版，第 69～70 页，第 163～170 页。

济凋敝。因此,当日本进入平安时代以后(794～),派使赴唐之热情逐渐低落。又由于造船和航海技术之进步,唐朝赴日商船较前增多,遂促成日本宇多天皇在宽平六年(894)决定停止派出遣唐使。但文化交流并未因此中断,而是利用商船往来等其他形式在后世继续发展。事实上,早在决定停止派遣以前的公元842年,就已经有较为安全可靠的唐船驶抵日本了。

隋唐时期日本多次遣使来到中国,是中日两国之间友好相处的一段历史佳话,是古代中日文化交流的黄金时代。这种重要现象并非偶然发生,而是有着深刻的历史社会原因的。在中国方面,隋唐两代正处在国家统一、经济繁荣的时期,特别是唐代的封建社会制度和繁荣的经济文化当时位居世界前列,长安成为亚洲文明的中心。日本方面则正处在需要改革政治制度的时期,加以随之而来的在文化方面的仰慕与渴望,促成日本迫切要求从中国吸取文明成果,因此多次委派使节。

日本在接触外国音乐文化以前,本国的音乐文化主要有古谣,其歌词见于《古事记》(711)和《日本书纪》(720),乐器方面主要有"和琴"与"和笛"。外国音乐特别是唐朝音乐输入以后,产生很大影响,但对其吸收和融合则经过很长的一个历史阶段。

日本最早接触外国音乐,根据《日本书纪》卷十三的记载,是在公元453年。当时新罗派去80名乐人参加允恭天皇的丧仪,他们边哭泣、边奏乐歌舞。以后又有百济乐(554)、高丽乐的传入。日本接触朝鲜半岛的音乐即所谓三韩乐,在中国音乐传入之前。

本时期,日本吸取中国音乐文化主要是从飞鸟时代开始,中经奈良时代到平安时代初期,大体相当中国的隋朝到唐末。现在先将其社会背景和主要历史事件列出如下。

飞鸟时代:公元593年至710年。以飞鸟地方为中心,形成飞鸟

文化。

女帝推古天皇朝(593～628),由圣德太子(574～622)摄政,开始革新政制。崇尚外来佛教和中国儒家文化。圣德太子主张,供养三宝(佛教的佛、法、僧)必须要用番乐(外国音乐)。公元607年,圣德太子派小野妹子为遣隋使。

舒明天皇二年(630),派出第一次遣唐使。

孝德天皇大化二年(646),开始推进"大化革新"。由唐归国的留学生、学问僧在"大化革新"中发挥了重要作用。

文武天皇大宝元年(701),建立"雅乐寮"。"雅乐"受到重视。

奈良时代:公元710年至794年。以都城平城京(奈良)为中心,形成天平文化(天平是圣武天皇年号,729～748)。

元正天皇朝,灵龟二年(716)派吉备真备(约695～775年)赴唐留学,归国时带回书籍乐器等。

圣武天皇朝(724～748),佛教兴盛,对音乐文化影响深远。

女帝孝谦天皇天平胜宝四年(752),禀承圣武太上皇之意,在东大寺举行卢舍那大佛开光仪式,隆重展示唐乐等外来音乐。约天平胜宝八年(756)在奈良建成保存文物的正仓院。

"雅乐"受到尊崇。

效法唐朝,于神护景云二年(768)尊孔子为文宣王。

平安时代初期:公元794年至约894年。都城平安京(京都)。

约9世纪中叶,在仁明天皇指导下,"雅乐"中的唐乐趋向日本化。

约9世纪中叶,藤原贞敏渡唐学乐归国,大体标志着接受唐乐的阶段性终结。

公元894年决定停派遣唐使。

下文,按照上述三个时代进行简要介绍。

一、飞鸟时代对于中国隋唐音乐文化的吸取

公元6世纪末、7世纪初，日本的推古朝由圣德太子摄政，开始革新政制，加强了中央集权，削弱了氏族制度。据《隋书·东夷/倭国列传》记载，隋文帝开皇二十年(600)，日本派出第一次遣隋使，在谈到倭国风俗时说，“其王朝会，必陈设仪仗，奏其国乐”。可见当时日本的音乐文化已达相当水平。日本推古天皇十五年，即隋炀帝大业三年(607)，圣德太子派出小野妹子为遣隋使。以后又有两次。前后共派出四次遣隋使。随同派遣的还有留学生、学问僧。委派遣隋使的意图是学习中国的文物制度和佛法，等等。这样就为中日间文化交往的不断发展和逐步兴旺奠定了基础。

日本孝德朝的大化二年(646)，开始推进“大化革新”，这是日本宫廷仿照唐朝的政治经济制度所进行的重大改革，它推动着日本社会向中央集权的政治制度转化。

日本的乐舞早在隋初开皇年间，就已进入中国宫廷。《隋书·音乐志下》记载说，当时除了七部伎外，还杂有倭国伎等。中国宫廷音乐何时开始传入日本，则缺乏明确记载。据说在女帝持统天皇朝(686～697，时为唐武则天朝时期)，中国宫廷的燕乐已经开始传入。又据《日本书纪》续篇记载，大宝二年(702)曾经演奏唐乐《五帝太平乐》。而中国的地方音乐传入日本，从记载看来则相对要早些。

根据《日本书纪》卷二十二的记载，百济音乐家味摩之于日本推古朝时期曾经在中国江南游历，精通该地戴有假面进行歌舞的“吴乐”。他在612年归化日本。圣德太子让味摩之定居在大和的樱井，向日本的少年子弟传授技艺，中国的“吴乐”由此传到了日本，又称“伎乐”。至今在法隆寺、东大寺等大寺院内，尚保存着当时“吴乐”所用的面具和装束。虽然后来日本从中国北方宫廷吸取的“唐乐”的影响超过“吴乐”，

但是“吴乐”的影响也相当深远，同时它还流传到了日本民间。古时“吴乐”主要在寺院举行法会的时候表演；现代日本的“吴乐”虽然与古时已有很大区别，但古时的形式在祭礼中仍有所保留。

为了弘扬佛法，圣德太子曾启奏推古天皇说：“为供养三宝，必须要用番乐”，所谓“番乐”，意思是外国音乐，当时是指中国江南的“吴乐”和朝鲜的“三韩乐”，由此可见日本对于佛教和外来音乐的倾心。圣德太子并且主张必须有人以“番乐”为世业，代代相传，并免除向其课税，以示优遇。他的这些主张，为后来“雅乐寮”的建立奠定了基础。

日本文武天皇大宝元年(701)，开始建立“雅乐寮”，这样就为宫廷“雅乐”的提高，包含对外来音乐的吸取提供了条件。“雅乐寮”同时为日本本国“和乐”与外来音乐培养表演人才，因此可以说“雅乐寮”的建立是日本宫廷音乐教育的开端。

日本宫廷的“雅乐寮”除传授日本固有的宫廷音乐外，还传授新罗乐、百济乐、高丽乐、林邑乐、唐乐、散乐，以及日本原有的乐舞——神乐、田乐、东游、倭舞、五节舞等等。所谓散乐，指中国宫廷的娱乐性音乐，包括来自中国民间乃至吸取外国的多种多样的歌、舞，以及幻术、马术、杂技(跳丸、掷倒、缘竿等)、俳优等等所用的音乐。所谓日本田乐，起源于稻田插秧的田歌、田舞；后来和散乐相结合，并在城市的庶民、贵族中间流行；以至发展成为僧家的专技，出现了田乐法师。

“雅乐寮”作为日本宫廷仪典演出和培养音乐歌舞人才的机构，在不同时期的作用有所区别，人员编制也有变动。以下仅摘录大宝元年(701)《大宝律令》所载部分乐部的人数，以略见一斑。(据伊庭孝《日本音乐史》)

乐部	和乐	唐乐	吴乐	高丽乐	百济乐	新罗乐
乐师数	6人	12人	3人	4人	4人	24人
乐生数	244人(含乐工等)	60人	—	20人	20人	20人

上列栏目中,高丽乐、百济乐、新罗乐合称“三韩乐”。日本本国的“和乐”人数占压倒多数,其中包括歌人、歌女、舞师、舞生、笛师、笛生、笛工等。其他各乐,除“吴乐”仅包括乐师鼓师外,均有乐师乐生。唐乐的传入较“三韩乐”为晚,但其人数与“三韩乐”人数之和相当,由此可见唐乐之受到重视。“吴乐”虽然传入也早,其乐生又以“乐户”充当,并未计算在内,但大致可以看出其影响较为单薄。

二、奈良时代对于中国唐代音乐文化的吸取

公元710年日本迁都(奈良平城京),至794年止,史称奈良时代,这个时期在都城奈良形成繁荣的“天平文化”。奈良时代撰成若干重要典籍,其中有《古事记》(712)、《日本书记》(720)、《万叶集》(752)等。《古事记》、《日本书记》中的歌原是歌唱的,《万叶集》中也有少数作品本是可以歌唱的,但其旋律现代已不了解。

从飞鸟时代到奈良时代,日本热衷于吸取唐朝先进文化,使社会面貌发生了深刻的变化。当时吸取唐文化的范围十分广阔,涉及政体、法律、宗教、医学、经济、天文、教育、文字、文学、艺术、体育等诸多领域,在艺术方面又包含建筑、书法、音乐、歌舞等等许多门类,例如公元751年出现的第一部汉诗集《怀风藻》,就是奈良时代汉诗在皇室提倡、上层社会钟爱下所结的硕果。在日本社会广泛阶层兴起的崇尚唐文化的风气,还延展到饮食、衣着等生活习俗的许多方面。这种巨大的变革,同长期、多次向中国派出使节并随同派有潜能深远的留学生和学问僧密切相关,和委派遣隋使以来不断吸取隋唐文化的积累密切相关。

日本吸取中国的音乐文化，以地方音乐较宫廷音乐为早，除前述飞鸟时代推古朝的“吴乐”以外，在本时期还有“渤海乐”。“渤海乐”属中国的地方政权渤海国，日本从圣武天皇朝神龟五年(728)以后和渤海国交往，由此传入渤海乐。其曲目据说有《古乌苏》、《新乌苏》、《新鞑鞨》等等。此后的音乐交流相当频繁：

据《续日本纪》天平十二年(740)正月记载，渤海遣日副使已珍蒙在日本亲自演奏渤海乐；

天平胜宝元年(749)十二月，日本天皇、太上皇拜谒东大寺时，除了有日本本土音乐和唐乐、“吴乐”的演奏外，也有渤海乐；

《续日本纪》宝龟四年(773)六月记载，日本曾派留学生内雄等到渤海国学习“音声”；

《续日本纪》宝龟八年(777)五月记载，渤海国史都蒙使日时，不但参加了骑射，观赏了日本的“田乐”，并且将渤海乐介绍给日本；

《旧唐书·代宗本纪/北狄列传》记载，大历十二年(777)，渤海国曾作为中介，将“日本国舞女十一人”献给唐朝廷；等等。

日本吸取中国的音乐文化，以宫廷燕乐为主，归属日本的“雅乐”。至于日本“雅乐”的形成时期，则要比吸收中国宫廷燕乐为早。从5世纪中叶起，日本已经受到来自西邻的音乐的影响，前文业已叙述它接触到新罗乐(453)、百济乐(554)和高丽乐。到7世纪时，又传入中国江南的“吴乐”(612)。这些外来音乐和日本古来宫廷音乐合称“雅乐”。后来，又增加了度罗乐(661，度罗可能指朝鲜南部济州岛)、渤海乐(728)、林邑乐(736，林邑在今越南南部)等。

天平八年(736)，林邑僧侣佛哲归化日本，最早传授了《菩萨》、《迦陵频》、《拔头》、《倍胪》、《安摩》、《万秋乐》、《兰陵王》、《胡饮酒》八曲，即所谓林邑八乐。它们后来被归入中国唐乐系统，即“左方乐”中。其中的《拔头》与中国文献记载的《拨头》或《钵头》字音相近，《兰陵王》又是

中国文献记载的《兰陵王入阵曲》的简称，其渊源历来众说纷纭，正反映了音乐文化交流过程的复杂性。

日本"雅乐"吸取唐朝的宫廷音乐，除了宴飨所用的燕乐外，还有散乐，而不是祭祀等等场合所用的雅乐。日本"雅乐"的概念和中国传统雅乐的概念已经迥然不同。中国宫廷的散乐，例如自汉代以来就在宫廷流行的民间歌舞"踏歌"，所谓"联臂踏地为节"，边歌边舞，在日本圣武天皇时期就传到日本宫廷。又如，唐代有名的《剑器》、《浑脱》，也被纳入日本"雅乐"中。中国的散乐本来源于中外民间，流传到日本以后，也从宫廷流传向民间，是很自然的事。

日本元正天皇朝灵龟二年(716)，派遣当时大约22岁的吉备真备赴唐留学，适逢唐玄宗开元盛世。吉备真备在唐居留前后长达19个年头，于圣武天皇朝天平七年(735)才回国。他所带回的各种典籍、历书、角弓等文物，其数量之多，在留学生中堪称首屈一指。在音乐方面，他自唐朝带回铜律管、方响以及武则天时期由元万顷等人编撰的重要音乐理论文献《乐书要录》十卷，成为日本进行音乐理论教育的依据。《乐书要录》后来在中国失传，在日本则经过林衡在18世纪末辑佚，保存下来有第五、六、七共三卷，因此才得以又传回中国，成为珍贵的历史文献。吉备真备是一位涉猎广泛、修养博洽的学者型的政治家，回归日本后又曾任遣唐副使再次入唐。他对于奈良时代的文化教育、军事、刑律、历法、建筑、音乐诸方面，均有所建树，对于日中文化交流做出重要贡献。吉备真备是盛唐时期努力吸取中国先进文化的日本遣唐留学生中的代表性人物。

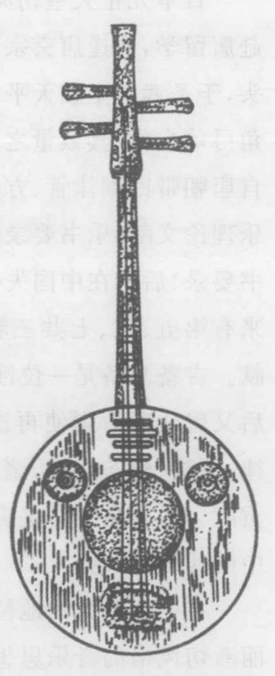
在中国占统治地位的儒家音乐思想，即崇尚中和澹雅精神，反对华丽激切风格的音乐思想，重视利用音乐以引导良好风气的音乐思想，对日本也有相当大的影响。在女帝孝谦天皇的诏书中，就引用了在中国流传极为广泛的出自《孝经·广要道》的名言："安上治民，莫善于礼；移

风易俗，莫善于乐。”

孝谦天皇天平胜宝四年(752)，禀承圣武太上皇之意，在东大寺举行卢舍那大佛开光仪式，十分隆重，有3000僧侣参加，天皇和皇后也亲往出席。当时，以宫廷“雅乐寮”为首，诸大寺乐团乐人尽数参加，所奏音乐从日本原有的“和乐”开始，遍及外来的唐乐、“吴乐”、渤海乐、高丽乐、度罗乐、林邑乐，以及唐朝的散乐等等。据《续日本纪》载，“雅乐寮及诸寺种种音乐皆来会集”，“东西发声，分庭而奏”。由于圣武太上皇倾心于发展“雅乐”，又特别重视外国乐，由此形成外来音乐的昌盛。

就奈良时代而言，虽然日本本国的“和乐”与外来的唐乐等常常同时演奏，但已有外来音乐一时压倒“和乐”之势。这说明，日本民族对待外来音乐特别是绚丽多彩的唐乐，十分尊崇，而对于外来音乐的吸收、融合、发展，则经历一个长期过程，到下一阶段即平安时代初期才逐步表现出来。

天平胜宝八年(756)，圣武太上皇去世，他的全部遗物被保存在奈良东大寺内的正仓院。该院共保存古代乐器18种75件，其中大部分是唐代时期流传到日本的乐器，如琴、瑟、筝、箜篌、螺钿紫檀琵琶、螺钿紫檀五弦琵琶(参见第四章第四节〔图18〕)、螺钿紫檀阮咸〔图24〕，以及横笛、箫、笙、竽、尺八、方响、筚篥、钲鼓、羯鼓、舞蹈道具等等。其中像“金银平文琴”，由于琴的龙池内有“乙亥元年”字样，有的学者认为当是后梁宣帝大定元年，即公元555年所制，应



〔图24〕唐代螺钿紫檀阮咸
日本奈良正仓院藏，
选自《东亚乐器考》。

早于唐代。[①] 此外还有天平十九年(747)七月二十七日以前抄录的日本最古老的琵琶谱《天平琵琶谱》等。这些古代遗物能够保存下来是极其难得的,它们是日中友好、文化交流的历史见证,同时也包含着东西方文化交流的内容,被日本人民视为国宝,也为中国人民所珍视。

在奈良时代末期,唐朝也有一位知名的音乐家为中日音乐文化交流做出贡献,叫做皇甫东朝。据《续日本纪》的记载,他和他的女儿皇甫升女于女帝孝谦天皇天平神护二年(766)十月在日本法华寺演奏了唐乐。转年,皇甫东朝被任命为"雅乐员外助",成了日本的乐官。由于被风浪所阻,父女二人未能回国,终身居留日本。

三、平安时代初期对于中国隋唐音乐文化的融合

在奈良时代,日本"雅乐"主要用于寺院的佛事法会。在平安时代,则主要用于宫廷的朝会游宴,历朝的天皇大都热衷于"雅乐"。平安时代初期的"雅乐"曲目中,除日本本国新作品不计外,中国唐乐和天竺乐共有 130 首,其中唐乐约百余首,天竺乐则是从唐朝间接传入的,三韩乐和渤海乐 30 首,共计 160 首。

唐乐被日本"雅乐"吸取以后,在奈良时代还保持着它本身的风格。但进入平安时代以后,内容发生很大变化,主要是经历了日本对它的研究、消化,使之适合日本自己的口味,即产生了日本化的改造。在这一过程中,杰出人物仁明天皇的筹划与创造起到历史性的转折作用。唐乐传到日本,终于因时因地而变异,染上日本民族自己喜爱的色彩,成为融合日本和中国两种文化特点的具有独特风格的艺术。

仁明天皇于公元 833 年至 850 年间在位。当时,"雅乐"中的纯器

① 见谢孝苹:《中国古琴流传日本考》,载《中外关系史论丛》第 2 辑,世界知识出版社,1987 年 4 月版。

乐合奏称作“管弦”，器乐与舞蹈结合的称作“舞乐”。仁明富于艺术资质，在管弦方面才能卓越，特擅横笛。他对“雅乐”进行了改革，使之获得重要发展，主要有以下三个方面。

首先，在“雅乐”乐器使用方面，仁明重新进行编制，对多而杂的乐器精简了若干，包括停止使用若干外来乐器，如唐乐中的竽、箫、箜篌、大筚篥等。继续使用的有笛、笙、筚篥、琵琶、筝、太鼓、钲鼓、羯鼓等。这一时期中更动后的“雅乐”乐器编制，大体上延续到现代。

其次，在组织方面，仁明天皇校订了左方乐、右方乐之别。关于左、右称谓的来源，可能和乐人居住的方位有关。在都城平安京的北端是皇宫，由此向南引出中轴线上的朱雀大路将城市分为左方、右方，从而将乐人按照其集中居住的方位来命名，左方乐是唐乐、林邑乐，右方乐除日本本国的新作品外，主要是高丽乐、渤海乐。右方乐中的“舞乐”和左方乐中的“舞乐”，都不使用弦乐器。左方的乐人为五品，着红服；右方的乐人为六品，着绿服。由此可见，左方乐的技艺和地位较右方乐略高一筹。由于受到中国雅乐服饰的影响，日本“雅乐”的服饰也雍容华贵、绮丽无比。

第三，在推动“雅乐”的创作和演奏方面，仁明天皇朝出现了不少作曲家和演奏家。作曲家有仁明本人、宇多天皇(887～897 在位)、大户清上等等。仁明天皇经常作为吹笛能手参加“雅乐”演奏，而且创作了《长生乐》、《西王乐》等乐曲。大户清上曾渡海来唐，创作了不少作品，有“乐圣”之称。由于吸取外来的唐朝音乐等为期已经很长，如今到了加以消化、融合的时期。日本作曲家们重新回归到日本音乐本身的传统，根据唐朝雅乐等形式创作了日本风格的“雅乐”。日本本国“雅乐”作品逐渐增多，成为平安时代初期音乐文化方面的重要特点。当时出现的一批新作品中，有三四部一直流传至现代。

演奏家方面有藤原贞敏(807～867)、常世乙鱼等。藤原贞敏是日

中音乐文化交流历史中比较重要的人物,而且其个人历史又存在若干疑点,值得在此略作探讨。

关于藤原贞敏赴唐学习的史料,主要有二:其一是贞保亲王抄写的《南宫琵琶谱》(921年)所附藤原贞敏在扬州学习琵琶时抄录的《琵琶诸调子品》以及藤原本人用汉文所撰写的"跋文"。其二是藤原时平、菅原道真合编的正史《日本三代实录》(901)所载藤原贞敏生平中的记述。这两份文献的有关内容不同,且存在矛盾。关于何者具有可信性的问题,据中央音乐学院张前教授告知,在藤原贞敏参加的日本承和五年(838)的遣唐使团中,有一位学问僧圆仁,撰有《入唐求法巡礼行记》。根据这部重要的日记文献可以得知,当时遣唐使团一行在中国扬州登陆后,担任准判官职务的藤原贞敏并未曾随遣唐使去京都长安,而是在扬州担任留守工作。从活动日期和地点上判断,藤原贞敏在上述"跋文"中所记,即他在扬州学习过琵琶是真实可信的,而《日本三代实录》的记载,所谓藤原贞敏到达长安后向刘二郎学习琵琶、娶其女为妻、在归国时接受刘所赠琵琶等等,则是违背史实的。

藤原贞敏所撰"跋文"说,唐开成三年(838)八月七日,经过日本遣唐使团的联系,在中国扬州为他请"琵琶博士"授业。同年九月七日,请到廉承武(原注:"字廉十郎,生年八十五")为师,在扬州开元寺授课。同月二十九日课业结束时,廉博士向他赠送了《琵琶诸调子品》。

这份"跋文"是在二十九日当天写下的,真实可信。

关于藤原贞敏的生平事迹,在排除《日本三代实录》中的不确叙述后,似可据以略事补充:藤原贞敏是位居"刑部卿从三位"的藤原继彦的第六子,"少耽爱音乐,好学鼓琴,尤善弹琵琶"。承和六年(839)藤原贞敏从中国返回日本后,经过几次晋升,担任过"雅乐助"、"雅乐头",最后担任的官职是"扫部头"。清和天皇朝贞观九年(867)十月四日藤原贞敏逝世,卒年六十一。《日本三代实录》最后评论说"贞敏无他才艺,以

能弹琵琶历仕三代(指仁明、文德、清和三朝,834～876),虽无殊宠,声价稍高焉”。最后一句的意思是:虽然他没有受到什么特殊的褒奖,但是以能弹琵琶在宫廷任职达三个朝代,声誉还是颇高的。看来,说藤原贞敏声誉颇高,是合乎情理的事。

关于藤原贞敏赴唐学习琵琶的经历,参照日本晚期遣唐文化人的一般特点或者可以这样来解释:藤原贞敏少年时期即“尤善弹琵琶”。他随遣唐使团于公元838年到达中国扬州,这已经是最后一批的遣唐人士。当时日本吸收唐音乐文化相对说来已经比较充分,正处在向日本化过渡的阶段,晚期的遣唐文化人常常是为解决某些具体问题渡海,大多来去匆匆,滞留时间不长。藤原贞敏到扬州师从廉承武学琵琶前后仅仅20多天,为期甚短,看来这可能正是由于他赴唐学琵琶时已专擅其艺,且年已31岁,因此带有趁机开阔眼界、丰富修养的“请益”性质。他的这种情况,正符合晚期遣唐文化人士的一般特点。

藤原贞敏以琵琶技艺在日中文化交流,传播唐乐方面颇有贡献,这是可以肯定的。但藤原贞敏是处在日本遣使赴唐的末期,他赴唐学乐可以说恰好标志着吸取唐乐的阶段性终结,此后便是对于唐乐融合、吸收,根据日本人自己的情趣对唐乐进行日本化,并进行音乐创新的时期。

以上叙述了平安时代初期日本“雅乐”的变化和仁明天皇的改革,以及藤原贞敏的生平,对于日中音乐文化交流的贡献等。此外,在声乐“朗咏”和佛教音乐方面,在渤海乐方面,还应略加补充。

平安时代初期,兴起了朗诵中国汉诗的风气。在它的基础上产生了一种新式声乐曲,叫做“朗咏”,它走向繁荣已是10世纪初叶。朗咏用左方乐的笛、笙、筚篥伴奏,可以说是具有外来形式的日本艺术歌曲,也汇入“雅乐”之中。朗咏的创始人是一位叫做源雅信的大臣,其歌词汇集有《和汉朗咏集》(藤原公任辑录)、《新撰朗咏集》(藤原基俊辑录)

传世,共有诗文1126首,和歌463首。汉诗中以白居易的诗作为最多。今存“朗咏”的词都是加工过的汉文汉诗,曲调存有14首流传于世,而和歌的唱法失传。

日本的佛教对音乐文化有深刻影响。在平安时代初期出现了两位高僧,即传教大师最澄(767～822)和弘法大师空海(774～835),他们曾于804年一同渡海赴唐求佛法。最澄从唐朝带回最初的“梵呗”,其弟子圆仁(794～864)也曾渡唐,学得“梵呗”归国。空海在晚年创造了“声明业”。这里的“梵呗”,是指中国举行佛教仪式时赞颂诸佛等的曲调,它源于印度佛教赞颂诸佛的“呗”;而在中国流传的“梵呗”则已经具有中国化的歌咏性。最澄、空海和圆仁借鉴中国的“梵呗”,在日本佛教中创造了引声吟唱赞佛的方式,叫做“声明”,也即又加以日本化的“梵呗”。在日本,用汉字拼读“梵呗”的称作“梵赞”;翻译成汉文咏赞“梵呗”的称作“汉赞”;而翻译成日文咏赞“梵呗”的就称作“和赞”。最澄、空海和圆仁的成就对仁明朝改革后的“雅乐”以及后世的音乐,包括民谣在内,产生了深刻而广泛的影响。

关于渤海国和日本的音乐交流,在平安时代初期仍然在继续。据日本《三代实录》元庆七年(882)二月和五月记载,渤海国裴颋使日,日本方面为他早早准备了林邑乐,“雅乐寮”又为他安排了女乐达148人的盛大演出。

在飞鸟时代和奈良时代,日本大量吸取外国音乐文化,其中最主要的是唐朝的音乐文化,所以有的学者认为“这是外国音乐传入的时代”。① 到了平安时代初期,日本对待外来音乐文化进行融化,吸收、改造,即外来音乐趋向日本化,同时发挥独立的创造性,形成以平安朝宫廷为中心的古代音乐文化的成熟时期。

① 〔日〕伊庭孝:《日本音乐史》(中译本),第4页。

第三节 传世的日本化"雅乐"、乐学和唐代曲谱

一、传世的日本化唐代"雅乐"简介

在日本现代传世的左方舞乐中，属于唐代以前"中华古乐"的有《兰陵王》、《还城乐》等4部作品；属于唐代当时所谓"中华新乐"的有《春莺啭》、《万岁乐》、《甘州乐》、《赤白桃李花》、《秦王破阵乐》、《倾杯乐》等19部作品。[①] 在这23部作品中，有的渊源说法不一，或认为源自西域、林邑而非中国等等。[②] 现仅选录其中有明确资料的7部作品略作介绍如下。

《兰陵王》，源自中国早期的歌舞戏《兰陵王入阵曲》，又称《大面》、《代面》，有关记载见于唐代著作《教坊记》、《通典》卷一四六、《乐府杂录》，宋代著作《碧鸡漫志》卷四等，敷衍南北朝北齐兰陵王高长恭临阵着假面进行战斗的故事。或认为《兰陵王》源于林邑，属于林邑八乐之一。日本文献记载中另有《罗陵王》，一说《罗陵王》即《兰陵王》或与《兰陵王》有关；一说则认为《罗陵王》与《兰陵王》本是并不相干的二曲，因为发音近似等原因而长期混淆，等等。

《春莺啭》，原是隋唐之际的龟兹作曲家白明达奉唐高宗之命而作，它描写莺鸣，十分生动，事见《教坊记》。唐代诗人张祜的《春莺啭》、元稹的《法曲》都曾提起这部作品。

《万岁乐》，据《隋书·音乐志下》记载，隋炀帝"令乐正白明达造新

---

① 〔日〕伊庭孝：《日本音乐史》(中译本)，第71～72页。

② 参阅常任侠："唐代输入日本的乐舞艺术"，载其专著《丝绸之路与西域文化艺术》，第183～212页。

声”，于是白明达创作了《万岁乐》等 14 首作品。

《甘州乐》，当和《教坊记》所载大曲名《甘州》有关。甘州，在今甘肃张掖一带。唐代大曲多以边地命名，《甘州》大曲即其一例。

《赤白桃李花》，原是唐代著名法曲之一，法曲的特点是清雅。元稹的《法曲》提到这部作品，为唐明皇作曲。

《秦王破阵乐》，原是唐朝有名的宫廷乐舞，有大型、小型不同的表演形式。秦王，指即位以前的唐太宗李世民，乐舞描写他战胜叛将刘武周的故事，载于《旧唐书·音乐志》等文献。《秦王破阵乐》后又名《七德舞》，白居易有诗作即名《七德舞》，用以歌颂唐太宗编定此舞“示不忘本”之意。这一乐舞受到日本的重视，长期保留在左方舞乐之中。在《信西古乐图》中有其图像，另外还有《秦王破阵乐》遗谱九种传世。



〔图 25〕《秦王破阵乐》
选自日本《信西古乐图》。

《倾杯乐》，可能有同名的作品数种，作曲者有裴神符、唐宣宗等不同记载。

二、日本化的乐学简介

平安时代,对于唐朝传入的乐学理论也逐渐进行日本化。在唐代乐学理论传入以前,日本虽然已有丰富的音乐实践,但在乐学理论方面则没有什么建树。奈良时代吉备真备将《乐书要录》带到日本以后,就今天尚能知晓的其中关于乐学的种种论述,如"辨音声"、"审声源"、"七声相生"、"二变"、"三分损益"、"十二律吕"、"旋宫"等等,在日本音乐家看来自然是全新的事物。初期,日本沿用唐朝的音乐理论,如十二律名称的采用。但是自平安朝以后就参照中国的十二律名称,创造了日本自己的名称。现将中国和日本的十二律名按照上下对应分别列出如下。

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕
壹越	断金	平调	胜绝	下无	双调

蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
凫钟	黄钟	鸾镜	盘涉	神仙	上无

唐朝在乐学方面的二十八调理论,日本并没有照搬。日本借鉴唐朝的乐调理论,根据自己的音乐传统总结出自己的相应的乐调理论,即日本"雅乐"用有六个调:商调中有三个调——壹越调、太食调、双调,属"吕旋";羽调中有三个调——平调、黄钟调、盘涉调,属"律旋"。所谓吕、律,是从中国借鉴的术语,吕旋、律旋则是日本化了的概念。

三、日本遗存的中国隋唐音乐传谱简介

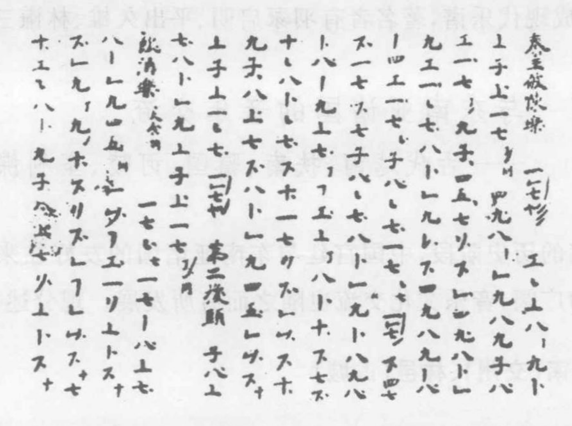
中国音乐学者何昌林估计,幸存于日本的唐代曲谱所包含的乐曲数,连同中国《敦煌琵琶谱》25 首,唐代传世的乐曲总数达 200 首以上。

今摘其存留于日本之重要曲谱简介如下。[①]

《碣石调·幽兰》，古琴文字谱，中国南朝梁丘明传谱，约7世纪下半叶唐朝手写卷子。是目前所知最早的古琴谱。

《天平琵琶谱》，写于日本天平十九年(747)七月以前，现藏日本奈良东大寺正仓院。

《开成琵琶谱》，即藤原贞敏自中国带回日本的《琵琶诸调子品》，抄于唐文宗开成三年(838)，故名。现藏日本宫内厅书陵部。



〔图26〕《秦王破阵乐》

原载日本《五弦琵琶谱》，选自《中国音乐史图鉴》。

《五弦琵琶谱》，写于公元842年，现藏日本京都阳明文库。

《南宫琵琶谱》，由日本贞保亲王辑成于公元921年。现藏日本宫内厅书陵部。

《博雅笛谱》，成于公元966年。

《长竹乡竹谱》，横笛谱，源博雅辑成于公元967年。现藏日本内阁

① 参见：何昌林文《唐代遗留下来哪些曲谱?》，载《音乐爱好者》1983年第3期；关也维文《〈仁智要录〉筝谱解释》，载《音乐研究》1995年第1期。

文库。

《类聚筝谱》,11 世纪成书。

《仁智要录》,筝曲谱,日本平安朝藤原师长辑成于大约公元 1170 年。

《三五要录》,琵琶谱,藤原师长辑成于公元 1171 年。

《类筝治要》,筝曲谱,12 世纪成书。

大约从 20 世纪 30 年代起,日本就陆续有学者对唐代曲谱进行研究,并翻译成现代乐谱,著名者有羽冢启明、平出久雄、林谦三等。

第四节　与东南亚诸国的音乐交流

——古代越南、扶南、骠国、诃陵、室利佛逝

在本编的历史阶段,中国宫廷与东南亚诸国的友好往来较前一历史阶段更为广阔,音乐文化交流也随之而有所发展。现分述如下。

一、古代越南(交州)、林邑(占城)

今越南的东北部,自汉代至隋唐时期属中国辖境。在本书第二章曾经提到西汉武帝灭南越,东汉马援征讨交趾郡,南越或交趾均包含今越南北部一带。中国历代在当地施行的汉文化教育和儒学教化,存在着深远的影响。

三国时期,今越南北部属吴国交州。在《三国志·吴志·士燮列传》中记载说,担任交州交趾太守的士燮和担任交州其他地方太守的他的三个弟弟,“并为列郡,雄长一州,偏在万里,威尊无上,出入鸣钟磬,备具威仪,笳箫鼓吹,车骑满道”。可见,中国中原地区的金石之乐和鼓吹之乐,当时也在交州施行,包括传到古代越南。

林邑,在今越南南部,即北邻当时的交州,是个古老的国家。唐朝

至德以后(756~),林邑又被称为占城或占婆。由于地理位置的关系,林邑同时接受中国文化和印度文化,信奉佛教。

隋炀帝在大业元年(605),派兵一度攻占林邑。隋军北返后,林邑王多次派使节和隋通好,唐代时继续。通过林邑,隋王朝获得梵文佛经典籍等。据《隋书·南蛮列传·林邑》记载,林邑"乐有琴、笛、琵琶、五弦,颇与中国同。每击鼓以警众,吹蠡以即戎"。所谓蠡,即贝,或称海螺。以击鼓、吹贝来表达特定的信号以动员群众集会论事或举行庆典,以警示群众进行武装戒备等等,在古代许多民族部落中颇为常见,在中国南方沿海和西南少数民族地区亦颇为常见。所谓"颇与中国同",与中国音乐文化的长期浸润有关。

二、扶南(真腊、高棉)

今柬埔寨的古名,在中国典籍中称谓纷繁。汉代时称扶南,大约自南北朝时起又称真腊,唐代时又有吉蔑(高棉)之称。

扶南主要位于今柬埔寨。据《三国志·吴志·吴主孙权列传》记载,早在赤乌六年(243)十二月,扶南王范旃就曾经遣使向中国的吴宫廷"献乐人及方物"。

大约在4、5世纪之交,印度有一婆罗门率领移民到达扶南并建立王朝,由此扶南接受印度文化,婆罗门教和佛教先后流行,扶南乐也因此带有天竺乐的特色。公元550年左右,扶南的属邦真腊崛起,统一全国,改称真腊。真腊占有今柬埔寨、越南南部和泰国南部,成为大国。7世纪初叶,真腊被北部属国高棉(吉蔑)所灭。繁盛的高棉文化大约始于9世纪上半叶,建立于吴哥王朝。

据《旧唐书·音乐志二》记载,隋炀帝征伐林邑时,还从林邑获得扶南乐工和扶南乐器匏琴,但以其"陋不可用",所以改用天竺乐的乐器来演奏扶南乐。由此也可知,扶南乐和天竺乐当有相近之处。唐朝,在

"九部乐"、"十部乐"之外，扶南等乐也还是采用的。但是将扶南乐算在唐朝九部乐或十部乐之内，则并不准确。[1]

三、骠国

骠国的前身，在中国古籍中称做掸国。东汉安帝时期，掸国曾经献乐、献幻人，在本书第三章第四节曾经提到。

唐代时期的骠国，有今缅甸之地。它西接东天竺，北邻南诏之地，东连真腊，南面靠海，东南为堕和罗国（又作堕罗钵底国，在今泰国）。"掸"和"骠"，实际上是古代缅甸的两个主要民族。

古代缅甸很早就有印度移民，大约在公元前3世纪时接受印度佛教文化。

在《新唐书・礼乐志十二/南蛮列传下》中，详细地记述了关于骠国向唐王朝献乐的经过，相当复杂。唐德宗贞元年间，地方政权南诏（今云南等地）王异牟寻派使节拜见剑南西川节度使韦皋，表示要献夷人歌曲，并主张命令骠国献乐。韦皋是个很懂得乐舞的人，先为南诏作了《南诏奉圣乐》，在长安宫廷中为德宗表演。贞元十七年（801），骠国王雍羌派弟弟悉利移和城主舒难陀率领其"国乐"乐人先到达成都见韦皋。韦皋非常重视，为之整理、谱写了音乐，为了让朝廷了解骠国乐舞，又命令画工先为骠国独特的舞姿和乐器作画，然后才将骠国乐人送到长安。翌年正月元旦，骠国乐在宫廷表演，诗人白居易还为此写下诗篇《骠国乐》。虽然白氏的主旨落在关心生民疾苦，"太平由实非由声"方面，但是它毕竟留下了具有历史意义的长诗，所谓百官"伏见骠人献新乐，请书国史传子孙"。诗篇的开始写道："骠国乐，骠国乐，出自大海西南角；雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔。"其描写乐舞的主要

---

[1] 参见吉联抗文：《唐代九、十部乐中并无扶南乐》，载《人民音乐》1984年第11期。

段落是：

玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊；

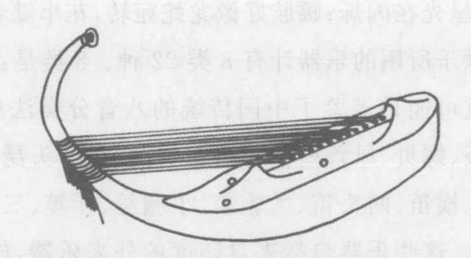
珠缨炫转星宿摇，花鬘斗薮龙蛇动。

由诗句可以得知，骠国乐所用乐器有螺贝，是一种用海螺制作的吹奏乐器，常在天竺乐等佛教音乐中应用，它同时是一种法器，另外有敲击频繁的铜鼓。对于其女子乐伎的特有装束和习俗，白居易描写道：椎形的发髻高高耸起，半裸的身躯显露出皮肤上刺有花纹，头上佩戴着珠翠璎珞，身上环绕着成串花卉。其舞姿十分动人：头部左顾右盼，珠翠璎珞随着旋转，犹如星光在闪烁；腰肢好像龙蛇宛转，花串随着在颤动。

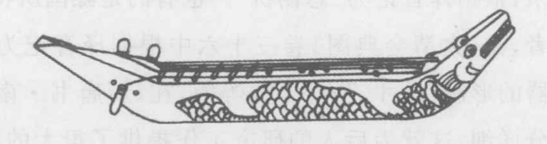
骠国这次献乐所用的乐器计有8类22种。8类是：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角，这可能是借鉴了中国传统的八音分类法所记。22种里包括：铃钹、铁板、螺贝、凤首箜篌、筝、龙首琵琶、云头琵琶、大匏琴、小匏琴、独弦匏琴、横笛、两头笛、大匏笙、小匏笙、牙笙、三角笙、两角笙、三面鼓、小鼓等。这些乐器包括来自印度的外来乐器，如匏琴，也即印度后世乐器维那的前身；又如凤首箜篌，在中国后世《大清会典图》卷三十六中有图录，根据译音记为“总稿机”。也有的是骠国所特有，如筝中之“形如鼍”者，在《大清会典图》卷三十六中根据译音记为“密穹总”。由于这些乐器的形制、尺寸、弦管之数等等，在《新唐书·南蛮列传下》中记载得十分详细，这就为后人的研究工作提供了很大的便利。日本音乐学家林谦三就是根据《新唐书》和后世文献的记载，并且参照古代乐器浮雕、乐器壁画以及现代乐器实物等等，对于这些乐器的性能、乐调、律制、历史，以及它们和印度乐器的关系等等，进行了缜密的研究，值得参考。[①]

① 《中唐时代骠国(缅甸)贡进的乐器及其音律》,《东亚乐器考》,第431～455页。

公元802年骠国乐在唐朝宫廷演奏的乐曲计有12首:《佛印》、《赞娑罗花》、《白鸽》、《白鹤游》、《斗羊胜》、《龙首独琴》、《禅定》、《甘蔗王》、《孔雀王》、《野鹅》、《宴乐》、《涤烦》(亦名《笙舞》)。前7首是有唱有舞的作品,后5首是器乐作品,都是佛教内容的乐曲。乐舞开始表演时,有"赞者"一人先介绍乐意内容,这些乐意内容在《新唐书》里也均有所阐释。演奏的乐工是35名"昆仑"——所谓"昆仑",是当时对于中南半岛和南洋诸岛人民的泛称。记载说,各个乐曲的舞者由2人到10人不等,均成双成对;舞者"其舞容随曲",看来舞姿、表情和音乐非常协调一致,水平是很高的。



〔图27〕缅甸乐器总稿机
选自《大清会典图》卷三十六。



〔图28〕缅甸乐器密穹总
选自《大清会典图》卷三十六。

上述缅甸的古代乐器凤首箜篌,一直沿用到现代,称为缅甸竖琴或弯琴,是缅甸最重要、最具有代表性的乐器,已成为缅甸音乐文化的象征。①

① 缅甸民族乐器考察组,陈自明执笔《缅甸民族乐器考察》,载《乐器》1986年第6期。

四、诃陵、室利佛逝

公元606年,印度羯若鞠阇国戒日王即位,他统一了北印度大部。戒日王虔信印度教,但也大力支持佛教。公元647年戒日王死后五百余年间,印度分裂为无数小邦国,相互间战争不断,国势不振。同时,印度佛教自7世纪中叶以后也逐渐趋向衰落。而这一时期,在东南亚的诃陵和室利佛逝却形成新的大乘佛教中心。这两个国家和唐王朝的通使交往,也涉及音乐交流。

诃陵,在今印度尼西亚的爪哇岛。它是4世纪末由印度羯陵伽王子率领两万移民建立的国家,因此接受了印度文化。唐贞观十四年(640年),诃陵使节到达长安,受到友好接待。在唐代宗、唐宪宗、唐文宗、唐懿宗各朝,诃陵均曾遣使通好。懿宗咸通年间(860～874),诃陵献女乐,在长安表演。

室利佛逝,在今印度尼西亚的苏门答腊岛,都城名佛逝,在今巨港。唐代高僧、四大译经家之一的义净,曾在室利佛逝研究和写作达数年之久。唐高宗到唐玄宗时期,室利佛逝多次派使节到唐朝通好。唐玄宗开元十二年(724年),室利佛逝使者俱摩罗携侏儒四人、东非能歌善舞的黑人女子——所谓僧祇女二人,杂乐人一部等等,来到长安献演。

除了上述五个古代国家之外,作为天竺乐进入中国的中介国度赤土,也值得在此提到。赤土,在今马来半岛南部。从南北朝到隋朝称作斤陀利,或作千陀利,后改称赤土。它是由南印度移民统治的一个国家,佛教和印度教先后兴盛。

赤土曾先后和中国南朝的宋、梁通好。它的僧侣通过海路进入中国南方,从而将印度的艺术——包括美术、建筑等带到中国。

大业三年(607年),隋朝派遣使节常骏出使赤土。当常骏进谒赤

土国王时，在欢迎仪式中演奏了印度音乐。赤土是印度文化进入中国南方的一个重要的中介国度。天竺乐传入中土，除早期经过中国西北的陆路外，到隋朝时期赤土也是传入途径之一。

第六章　基督教赞美诗音乐始入中土[①]

根据已知资料，基督教开始传入中国是在唐代初年。当时，有基督教东派教会的聂斯脱利派教士到达长安传教，从而将赞美诗音乐带入中土。其社会影响可能主要是在西亚侨居者、唐朝的宫廷和上层社会的范围之内。

一、基督教聂斯脱利派的传入

唐代，基督教中较小的聂斯脱利派开始传入中国，延续大约二百多年而后中断。其教会音乐赞美诗的译文保存在敦煌卷子中。但是其赞美诗音乐究竟是何面貌，传播情况如何，由于资料的欠缺，至今尚难以产生共识。

5 世纪时，以罗马帝国东都君士坦丁堡为中心的基督教东派教会，内部发生分裂，形成对立的亚历山大里亚（地名，在尼罗河三角洲）和安提阿（地名，在今土耳其安塔基亚）两派。斗争的结果，是前一派胜利。后一派的领袖是聂斯脱利（约 380～451），他主张“二性二位说”，即认为神性本体附于人性本体，而反对“上帝一位论”的主张。聂斯脱利曾任君士坦丁堡大主教，由于斗争失败，于公元 435 年被革职流放。其信徒东逃，形成聂斯脱利派，在叙利亚和美索不达米亚等地布道，并在波

① 本章有若干资料采自陶亚兵著《中西音乐交流史稿》第一章。

斯受到宽待和保护。

唐太宗贞观九年(635 年),聂斯脱利派教士、叙利亚人阿罗本等经波斯来到都城长安,受到礼遇,译经传教,时称景教。三年后建寺,称做波斯寺,时有教士 21 人。唐高宗时期,敕诸州各置景寺,尊阿罗本为"镇国大法主"。于是景教得以在中土各地陆续发展。唐玄宗天宝四年(745 年),又敕令波斯寺改称为大秦寺——大秦指东罗马帝国,即拜占庭帝国。

景教自唐太宗时期传入,中经高宗、玄宗一直到代宗时期,始终受到帝王和朝廷僚臣的尊重。唐德宗建中二年(781 年),并立有"大秦景教流行中国碑"(今存西安)。碑文为景教教士、波斯人景净用古叙利亚文和中文所撰著,由吕秀岩书写,叙述该教教义和在中土发展的情况。所刻 76 名教士名单中,有不少是波斯人。碑文中有"法流十道,国富元休;寺满百城,家殷景福"的说法,由此可以推测其可观的社会影响,但主要传播于上层社会。碑文中又称,唐玄宗天宝四年曾诏僧罗含、普论等 17 人与大德佶和"于兴庆宫修功德",[1]但是关于其宗教音乐的情况,则长期以来已湮没无闻。

唐武宗会昌五年(845 年),朝廷下令禁止佛教,拆毁全国佛寺,勒令僧尼还俗。景教也被波及,有教士 2000 余人被逐,致使景教在中原一时绝迹。但在边远民族地区仍有传播。

二、赞美诗歌词《景教三威蒙度赞》

清末光绪三十四年(1908 年),在甘肃敦煌千佛洞发现了唐代景教赞美诗卷子手抄稿,为前述景净所译,题为《景教三威蒙度赞》,这是有

① 此句中的"僧"、"大德"、"修功德"是借用来的佛家语,实际分别指景教的"教士"、"长老"、"举行礼拜"。

关景教在中国流传的为数不多的文献中涉及音乐的珍贵资料之一，大约写成于8世纪。它的性质是礼拜仪式音乐中的赞美诗歌词，内容是赞颂圣父、圣子、圣灵三位一体。由此可以说明，当时景教在西北边陲一带的影响。这一赞美诗的全文[①]如下。

无上诸天深敬叹，大地重念普安和。
人元真性蒙依止，三才慈父阿罗诃。[②]
一切善众至诚礼，一切慧性称赞歌。
一切含真尽归仰，蒙圣慈光救离魔。
难寻无及正真常，慈父明子净风王。
于诸帝中为师帝，于诸世尊为法皇。
常居妙明无畔界，光威尽察有界疆。
自始无人尝得见，复以色见不可相。
惟独纯凝清净德，惟独神威无等力。
惟独不转俨然存，众善根本复无极。
我今一切念慈恩，叹彼妙乐照此国。
弥施诃[③]普尊大圣子，广度苦界救无亿。
常活命王慈喜羔，大普耽苦不辞劳。
愿赦群生积重罪，善获真性得无由。
圣子端在父右座，其座复超无量高。

---

① 在有的论著中，所引该赞美诗误字较多。本书的诗文系根据明义士（James M. Menzies）文章《马可·波罗时代在中国的基督教》，原载《齐大季刊》1934年12月，转引自《马可·波罗介绍与研究》，书目文献出版社，1983年12月版，第306～307页；同时又根据《赞美诗（新编）》（中国基督教协会，1990年9月）第368页订正了个别文字。

② 三才，此处借指基督教中圣父、圣子、圣灵“三位一体”的教义。阿罗诃，来自音译。此处意为“上帝”、“吾主”。

③ 弥施诃，即弥赛亚，此处指“救世主”基督。

大师顾彼乞众请，降筏使免火江漂。

大师是我等慈父，大师是我等圣主。

大师是我等法王，大师能为普救度。

大师慧力助诸嬴[1]，诸目瞻仰不暂移。

复与枯焦降甘露，所有蒙润善根滋。

大圣普守弥施诃，我叹慈父海藏慈。

大圣谦及净风性，清凝法耳不思议。

三、赞美诗《景教三威蒙度赞》的歌词和曲调的性质

关于《景教三威蒙度赞》这一赞美诗歌曲的音乐性质，目前学者主要有两种看法：一种意见认为，基督教早期赞美诗始于叙利亚，7世纪时叙利亚人阿罗本将景教传入中国，如果说当时中国确有景教的“咏唱”活动，那也只能说是东方音乐的传入，而非西洋音乐的渗入。另一种意见则认为，应从文化区域着眼，早期基督教艺术是由泛希腊和罗马的艺术脱胎而来，古叙利亚基督教会音乐属于希腊——罗马拉丁文化区域。因此，如果有古叙利亚基督教音乐传到中国，应视为西方音乐的传入。

笔者认为，重要的是，上述两种意见均注意到，关于《景教三威蒙度赞》既缺乏直接的曲谱资料，也未发现间接的关于《景教三威蒙度赞》传唱的记述。据考证，《景教三威蒙度赞》的内容、形式与罗马教会的赞美诗《荣归主赞》(*Gloria in Excelsis*)相同，而《荣归主赞》的曲调只可能追溯到12世纪。至于唐代传入的《景教三威蒙度赞》的曲调则无任何踪迹可寻。因此，这里不妨从《景教三威蒙度赞》的歌词出发，从而对其

① 嬴，当为羸(骡)之误字。阴法鲁文章即引作“骡”，见《音乐研究》1982年第2期，第88页。

音乐的性质做出某些推测。

笔者以为，推测《景教三威蒙度赞》音乐的性质时，首先应该考虑到，从东晋、十六国以来，佛经的翻译已经出现中国化、文学化的倾向，例如中国佛教四大译经家之一，龟兹僧人鸠摩罗什的译文就被称赞为"曲从方言，而趣不乖本"。这种特点无疑也会影响到其他宗教和宗教音乐。而且这种倾向到了唐代无疑会更加成熟。《景教三威蒙度赞》这首赞美诗的歌词显然是已经十分汉化了的民间诗歌形式——七言，有韵，在语汇使用上借用了不少佛家语言，而且又和唐代当时与佛教关系十分密切的变文中的韵文部分非常相似。或者说，《景教三威蒙度赞》之所以类似变文中的韵文部分，是由于它们都是外来宗教采用中原汉族民间诗歌形式传布教义的结果。从音乐上着眼，如果《景教三威蒙度赞》采用的是外来曲调，则无论是西亚叙利亚的，或是欧洲罗马教会乃至源于希腊音乐文化的，那么它如何与汉化的民间诗歌形式契合，是令人难以想象，甚至可以说是不大可能的事。而如果曲调采用的是中原汉族民间的曲调，则正如某些学者们对佛教音乐所做的判断那样，至少基本上就失去了外来音乐传入的意义，而只具有外来音乐文学传入、翻译的意义。当然，这里只是估计。《景教三威蒙度赞》如有曲调，可能正像佛教传入中土以后，借着中国民间音乐宣传其教义一样，也是采用"依声填词"的办法——选取中国民间曲调，配置上翻译来的赞美诗歌词。

这里，笔者想补充的是，当时在中国各地叙利亚籍或波斯籍等等的西亚侨居者为数不少，据记载，到公元 787 年当时在长安侨居的外籍人就达 4000 人之多，前述 845 年后景教教士有 2000 多人被逐，均可据以推测侨居者社会的影响。在长达将近 200 年的时期中，这类人士中有的自然会采用赞美诗的原文和原有曲调，在波斯寺（大秦寺）来歌唱。再如前文所述，尊唐玄宗之命，由僧罗含、普论与佶和等 18 人"于兴庆

宫修功德”，即在皇宫里“做礼拜”之类，有少数中土信徒参与其中咏唱，也是可能的。这种推测如果合理，则聂斯脱利派基督教音乐和原有的赞美诗曲调回响中土是可以肯定的，无论它的曲调是来自叙利亚或是欧洲，当然也具有音乐文化交流意义，但其社会影响则比其宗教传布的社会影响又要小一些。

四、卢纶的《慈恩寺石磬歌》是否与景教有关？

唐代诗坛中，颇有音乐悟性的不乏其人，他们写下不少题材为听乐感受的优秀诗篇，但是至今尚未发现关乎景教音乐的诗作或是其他文学作品。诗人卢纶(748～约800)有七言诗《慈恩寺石磬歌》，由于首句提到“海西”之地，有的学者认为它是指东罗马帝国，因此说该诗内容与唐代景教有关。笔者认为，这一判断不无可以商讨之余地。现在就先来看看卢纶诗作的原文。

灵山石磬生海西，海涛平处与山齐。
长眉老僧同佛力，咒使鲛人往求得。
珠穴沉成绿浪痕，天衣拂尽苍苔色。
星汉徘徊山有风，禅翁静扣月明中。
群仙下云龙出水，鸾鹤交飞半空里。
山精木魅不可听，落叶秋砧一时起。
花宫杳杳响泠泠，无数沙门昏梦醒。
古廊灯下见行道，疏木池边闻诵经。
徒使洪钟秘高阁，万金费尽工雕凿。
岂如全质挂青松，数叶残云一片峰。
吾师宝之寿中国，愿同劫石无终极。

从诗作标题看，感慨是为唐代长安有名佛寺“慈恩寺”的“石磬”而

发。诗句中的“灵山”、“老僧”、“佛力”、“禅翁”、“沙门”、“诵经”、“劫石”等等，均为佛家常用语，而且难以证明它们是被借用来描写景教人物和场景的。“海西”虽早见于《后汉书·西域传》，指大秦国（罗马帝国），但这里所说生于“海西”的“石磬”，很难说一定和景教寺院有什么关联，更何况“海西”也还存在着泛指海外、域外、西域的可能性，例如第四章第六节末所引《苏摩遮》的诗句，特别是考虑到“灵山”可能即指古印度“灵鹫山”的时候。依笔者之见，卢纶的这一诗作是因佛寺的石磬、洪钟而发，而与景教寺院无关。

第四编　宋元时期

第七章　与东邻、南邻音乐交流的赓续绵延

第一节　与高丽国音乐交流的发展

中国的宋、元两朝(960～1279,1271～1368),大体上和高丽的王氏王朝(918～1392)相当。王氏王朝为王建所创立,都城在开京,即今开城。北宋时期,由于提防北方辽王朝的干扰,有时和高丽的关系短暂中断,但基本上维持着使节往来、朝贡回赐、互通贸易、睦邻友好的关系。自公元1231年起,蒙古七次进犯高丽,1258年迫使高丽投降。后来,高丽被元朝划为"征东行省",但徒具空名,实际上仍是邻国。

高丽王氏王朝以佛教为国教,同时延续了新罗统一时期重视并吸收中国文化和典章制度的传统。公元958年仿照唐朝建立了科举制度,对儒家思想较新罗时期更为尊崇。对待音乐文化的社会功能,采纳了中国儒家的传统观点,例如在《高丽史·乐志一》中写道:"夫乐者,所以树风化象功德者也。"体现在音乐文化措施方面则是宫廷音乐大量采纳宋朝的雅乐,从而导致高丽宫廷"雅乐"的形成。此外还吸收了宋代的"词乐"。

元初,高丽在吸收中国的程朱理学、文学、佛学各方面与中国宫廷

保持密切关系。

王氏高丽时期，本土的音乐文化包括新罗、百济的传统音乐文化在内，继续得到发展。这时期完成的重要历史文献有：金富轼（1075～1151）编写的《三国史记》、僧一然（1206～1289）编写辑录的《三国遗事》等。

一、宋徽宗的馈赠和高丽王氏王朝“雅乐”的形成

北宋神宗熙宁年间（1068～1077），高丽文宗王徽（1046～1083 在位）自宋请去乐工，传授宋仁宗时期（1023～1063）的雅乐。宋仁宗是位留心宫廷乐律、乐器和音乐制作的皇帝。《宋史·乐志十七》记载说：“仁宗洞晓音律，每禁中度曲以赐教坊，或命教坊使撰进，凡五十四曲，朝廷多用之。”他在位时期，曾亲制迎神、送神、郊庙、常祀等所用的乐章，又曾亲制多首乐曲。因此高丽文宗重视宋仁宗时期中国宫廷音乐的新发展，是很自然的事。

北宋末期，中国宫廷赠送高丽方面大批乐器。这一重要事件的记载见于王氏高丽的正史，即后来朝鲜李氏王朝郑麟趾等人编撰的《高丽史》（1452）。据《高丽史·乐志一》载：高丽睿宗九年（1114）六月，信使安稷崇将自宋朝回国，宋徽宗因下诏赐予新乐器，其中包括：铁方响 5 架，石方响 5 架，琵琶 4 面，五弦 2 面，双弦 4 面，筝 4 面，箜篌 4 座，筚篥 20 管，笛 20 管，篪 20 管，箫 10 面，匏笙 10 攒，埙 40 枚，大鼓 1 面，杖鼓 20 面，拍板 2 串，共计 171 件。此外还有曲谱 10 册，乐器演奏用的“指诀图”10 册。这年的十月，睿宗亲祫于太庙，兼用到宋朝所赠送的新乐器。但是看来，这次所赠乐器的组成，主要是适应宫廷宴乐的需要，而并不能满足宫廷祭祀时采用“雅乐”的需要，因为其中缺少“雅乐”所必需的若干乐器如编钟、编磬等。所以此后在睿宗十一年六月，派王字之前往中国表示谢意时，宋徽宗又赐“大晟乐”，其中包括的乐器有金

钟、玉磬、柷、敔、搏拊、一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴、瑟、笛、埙、篪、巢笙、和笙、箫、竽、晋鼓等，大体仿照宋朝宫廷所用而规模缩小。所谓“大晟乐”，这里是指宋徽宗为了实施其宫廷雅乐所建立的“大晟府”(1105～1125)中采用的乐器和有关的服装、仪仗等。

此后，在《宋史·乐志四》中记载说，宋徽宗政和七年(1117)二月中央官署中书省报告说，赐给高丽“大晟乐”以后，高丽“乞习教声律、‘大晟府’撰乐谱辞”，于是宋徽宗“诏许教习，仍赐乐谱”。

宋徽宗宣和六年(1124)，徐兢出使高丽，回国后写成《宣和奉使高丽图经》四十卷。在这部重要历史文献的卷四十中，徐兢回顾了神宗时期和徽宗赠送乐器以后高丽宫廷音乐的种种情况，说，宋神宗熙宁中(1068～1077)，高丽文宗王徽请求宋朝派遣乐工到高丽，经过数年才回国。以后高丽有使节来，就必带着财礼，请中国乐工为师，中国乐工就到使馆传授技艺。近年来高丽入贡，又请求赐给他们“大晟雅乐”和“燕乐”，皇帝都允准了。所以高丽的乐舞更加繁盛，很有些可以观赏的。

随着乐器等等的馈赠，中国宫廷传统的仪式音乐流传到了高丽。这是由于宋徽宗第二次赠送的是中国雅乐所用的大批乐器，高丽王朝遂仿照中国宋朝建立了宫廷“雅乐”的表演方式，即堂上乐登歌与堂下乐轩架(轩悬)的乐器演奏等。但其乐器、乐队、舞队等等，则要比宋朝宫廷雅乐的规格低些。

高丽是唯一从中国吸收宫廷雅乐即北宋大晟乐的国家。

《宋史·高丽列传》也记载说：宋徽宗政和中(1111～1118)对高丽赐乐以后，高丽宫廷音乐“乃分为左右二部，左曰‘唐乐’，中国之音也；右曰‘乡乐’，其故习也。”这里的“唐乐”，以“唐”代指中国，即指中国音乐；“乡乐”则指高丽的本土音乐，它所用的主要乐器是高丽特有的乐器，如玄琴、伽倻琴、中笒和小笒(笛类)，另外也使用杖鼓、拍板、筚篥以及从中国吸收的嵇琴等。

高丽宫廷中所用的仪式音乐、祭祀音乐，也并非都是从中国吸取的“雅乐”，在《高丽史·乐志二》就有宫廷重要祭祀也用到本国“乡乐”的记载：“祀圜丘、社稷，享太庙、先农、文宣王庙（孔庙），亚、终献及送神，并交奏乡乐。”又如，恭愍王二十一年(1372)正月，王行祭祀典礼，所奏是“乡乐”和“唐乐”。另外，在祭祀音乐中用到从宋朝吸取的音乐时，虽然歌词是歌颂王室功德之类，但曲调却是地地道道的中国俗乐，这是由于中国宫廷雅乐时常从民间采用曲调的缘故。例如《高丽史·乐志二》载，恭愍王十六年(1367)正月，王在祭祀时，初献奏的是《太平年》，亚献奏的是《水龙吟》，终献奏的是《忆吹箫》，等等。

宣和七年(1125)宋徽宗退位，两年后与宋钦宗一起被金人掳去，北宋于是灭亡。主管宫廷雅乐的“大晟府”及“大晟雅乐”自然也就随之消亡。然而“大晟府”时期的乐器、仪仗及其雅乐却在高丽以某种程度的变异形式被沿用下来。

二、高丽王氏王朝对宋朝“词乐”的吸收

渊源久远、盛行于宋代、合乐歌唱的长短句诗歌“词”，在宋代文学中占有极其重要的地位。“词乐”传世存留的乐谱虽然稀少，但是在宋代音乐领域也占有十分重要的地位。

在《高丽史·乐志二》所载的乐舞曲目中，有许多采用宋词音乐的篇章。在众多的词调名称里有些是在中国词作中十分常见的，如，《瑞鹧鸪》、《抛毬乐》、《惜奴娇》、《万年欢》、《感皇恩》、《醉太平》、《醉蓬莱》、《清平乐》、《水龙吟》、《倾杯乐》、《太平年》、《千秋岁》、《汉宫春》、《花心动》、《雨霖铃》、《浪淘沙》、《西江月》、《桂枝香》、《临江仙》、《醉蓬莱》等；也有些是在中国词作中比较少见的，如《献仙桃》、《天下乐》、《行香子慢》、《金盏子》、《风中柳令》、《荔子丹》、《爱月夜眠迟慢》等。在众多词作中，有的内容是对高丽皇帝的颂德歌功；有的是对儿女情长、离愁别

绪的描写；有的则是中国词作的名篇，如《雨霖铃》即是以慢词著称的北宋词人柳永的作品（文字稍有出入）。有的词作还附有舞蹈说明，如《献仙桃》所唱是“元宵嘉会词”、“日暖风和词”，也有的一直流传到现代，如《抛毬乐》，等等。

属于高丽宫廷的“唐乐”部分的宋代“词乐”，现代虽然只有两首器乐作品保存下来，然而却显得非常重要。

中国北宋末年徽宗两次馈赠乐器以后，高丽宫廷音乐便有了“雅乐”与“唐乐”的区别。12世纪末，高丽宫廷又吸收了本土的“乡乐”。所以至此宫廷音乐包括三大类别：“雅乐”、“唐乐”、“乡乐”。

高丽的“雅乐”也用于祭祀等重要典礼，和中国一致。和“雅乐”相对而言，还有宫廷宴会等场合应用的音乐，通称宴乐，也和中国一致。宴乐采用“唐乐”，除了来自唐代宫廷的俗乐外，还包括宋代的词乐乃至其他国家的音乐。

“唐乐”和“乡乐”源自统一的新罗时期，历史较“雅乐”更为悠久。“唐乐”除宫廷使用外，也流传高丽民间，例如，由僧侣主持的两项重要的民间庆典活动，即冬祭的“入观会”和纪念释迦牟尼诞生的秋祭的“燃灯会”，除使用“乡乐”外，也使用“唐乐”。

关于“乡乐”，如第五章第一节新罗部分所述，其历史十分悠久，而且其“乡歌”部分的歌词内容复杂，但它在音乐上则是传统的纯粹的本地乡土音乐。

第二节　日本国的能乐、催马乐、尺八音乐和音乐文献

中国的宋、元时期（960～1279，1271～1368），大体上相当于日本的平安时代中、后期（895～1185），中经镰仓时代（1185～1333），到室町时

代(1333～1573)的初期。所谓镰仓、室町,均是地名,是掌握军政大权的幕府的所在地。

大约从10世纪中叶起,日本进入封建社会。

9世纪中叶,日本的豪强贵族建立庄园,组织私人武装,开始出现武士。从镰仓时代起,开始了武士家族政治,武士集团建立的幕府及其将军掌握国家大权。适应着武士集团的需要,萌发了武士文化。到室町时代,武士文化逐渐成长。

平安时代的艺术特点是绚丽多彩,而武士文化的艺术特点则是质朴、刚健。

在第五章第二节曾经叙述到,平安时代初期(794～约894),日本"雅乐"中的"唐乐"趋向日本化;藤原贞敏渡唐学乐归国,大体标志着接受"唐乐"的阶段性终结。这种变化是针对过去飞鸟时代和奈良时代吸取"唐乐"而言的,并不意味着此后不再吸取中国音乐文化。公元894年停止委派遣唐使以后,虽然日本朝廷停止与中国朝廷的这类交往,而且在中国的五代、两宋时期,中日两国政府间虽有往来却始终没有正式建立国交,但两国间的商船往来却有所发展,仍有日本僧侣到中国巡礼、求法。因此,日本通过官方以外的各种途径,对于中国文化的吸取并未断绝,而且还在发展。

在中国南宋时期,儒家思想发展的结果,理学逐渐取得儒学正宗地位,主张理在先、理为本,理是天地万物的本源,把理提高到至尊地位。理学吸收佛教禅宗派别中主张"顿悟"的精髓,禅宗对于理学也融汇通达。在日本镰仓时代,由于中日禅僧之间的交往在发展,中国理学对日本佛教界也逐渐产生吸引力,被称为"宋学"。到室町时代,通过日本禅僧传播宋学的影响又不仅限于佛教界,还为武士家族社会提供了新鲜的思想武器。和宋学一道,禅宗的"无生无死"、"生死如一"的主张,朴素寡欲的宗旨,也适应着武士文化的需要。宋学和禅宗得到武家尊崇

和支持的结果，在文化领域产生深远的影响，和其相应的美学风格表现在这一阶段重要的文艺品种之中。

音乐文化方面，和文化交流有关的重要品种是日本的能乐和狂言。此外还应提到催马乐、尺八音乐以及音乐文献方面的成就。

一、能乐和狂言①

日本的能乐是一种歌舞剧，所谓“能”，是“艺能”之意。能乐的情节简洁精练，剧词兼用散文韵文，词句富于诗意，着重叙事抒情，题材多取自日本古代名著，如《古事记》、《日本书纪》、《万叶集》、《源氏物语》等。能乐的剧情内容常常富于佛教色彩，感叹人世无常，劝说皈依佛法等，这和它早期阶段用来献神有关。

能乐多方面受到中国的影响：有的题材来自中国古典小说和戏剧，例如《西王母》、《邯郸》(《邯郸记》、《黄粱梦》)；有的角色来自中国，例如范蠡、张良；有的诗句来自中国，例如唐代诗人柳宗元的《渔翁》；在日本流传广泛的张继的《枫桥夜泊》；等等。此外在表演方面如，执鞭表示骑马，摇楫表示撑船等，也和中国戏曲的程式一致。

能乐在音乐方面的基础包括：古老的散乐、舞乐，平安时代民间的猿乐、田乐，此外还受到“伎乐”的一定影响。在这些基础因素中，如第五章第二节所述，散乐和“伎乐”分别来自中国的唐朝时期和更早的隋朝时期，舞乐也以吸取唐朝的占重要地位。有的日本学者认为，能乐以猿乐的传统为基本，或者说其前身是猿乐，而猿乐又以散乐为母体。所以在明治时代(1868～1912)以前能乐称为“猿乐之能”，从明治时代开始才有能乐之称。也有的日本学者认为，能乐是由散乐与日本固有的滑稽伎相结合而成。以上，无论是哪一种看法，都注意到了唐代散乐对

① 参阅申非译《日本谣曲狂言选》及其“译本序”，人民文学出版社，1985 年 5 月版。

于能乐的深远影响。正因为能乐的历史渊源如此,所以有的日本学者认为,“能乐宛然就是中国戏”。还有的日本学者认为,能乐形式受到中国元代杂剧的启示等。

能乐的音乐占重要地位,包括歌唱和乐曲两部分,伴奏采用笛、小鼓、大鼓,有时还用太鼓,并有伴唱用来抒发角色心理感受,写景抒情。主角和配角都可用上场诗,歌唱时的曲调类似中国戏曲的曲牌,也有定板和散板之分。

能乐的早期渊源可以追溯到平安时代,其正式形成则大约在室町时代初期,它的奠基人是室町时代的幕府的乐人观阿弥宗音(1333~1384)、世阿弥宗全(1363~1443)父子。他们的原名分别是服部清次、服部元清,观阿弥和世阿弥是他们出家以后的法号。父子都既是创作者、表演者,同时也是理论家。能乐经过父子俩特别是世阿弥的改革、充实,得以成熟,成为洗练的综合艺术,音乐性也增强了。



〔图 29〕能乐《隅田川》中“狂女”剧照
选自 1981 年日本能乐访华团节目单。



〔图 30〕狂言《偷瓜》中扮成稻草人的田主和偷瓜人剧照
选自 1981 年日本能乐访华团节目单。(此图根据剧照摹绘)

能乐进入室町时代以后，由于得到武家总揽军权的幕府的支持与保护，成为所谓“式乐”，即典礼仪式用的歌舞剧，遂获得突飞猛进的发展，成为正式的艺术形式和对武士进行音乐教育的内容之一。

能乐不使用道具，大多戴有假面，因此喜怒哀乐的表情似乎不明显，但角色内心的感受可以通过整体表演和歌唱、道白来表达。能乐在美学上的特点是幽玄、寂静、典雅、简洁。很多日本学者认为，能乐的本质特征就是幽玄（幽深玄妙），其所以如此，是由于当时能乐的主要对象是上流武士阶层，他们的欣赏趣味起了决定作用。

所谓狂言，大体上和能乐在同一时期形成，是在能乐演出的幕间插入的一种喜剧，它以道白为主，大多是以庶民生活为题材。狂言基本上没有歌舞，偶尔有类似能乐中的小型歌谣和小型舞蹈，分别叫做“狂言谣”和“狂言舞”。狂言也不使用道具，很少使用假面具。

能乐的脚本叫做“谣曲”。狂言的“谣曲”与某些能乐的“谣曲”没有什么区别，可见二者的密切关系。

能乐和狂言的生命力很强，不但有脚本传世，而且仍然活跃在现代舞台上。现代保留下来的能乐剧目约有250种，经常上演的约有50种。现代保留下来的狂言剧目大约有260种，是在江户时代（1603～1868）定稿的。

二、催马乐

大约在10世纪末到11世纪初，日本盛行一种叫做“催马乐”的歌曲。它是日本的一种民谣，但主要以“唐乐”乐器作为伴奏，有龙笛、筚篥、笙、琵琶、筝、笏拍子，也用过太鼓。所以“催马乐”是日本民谣与“唐乐”的融合。据《三代实录》日本贞观元年（859）的记录说，当时在贵族中已经出现通晓“催马乐”的人。“催马乐”的集大成者也即是“朗咏”的始祖源雅信（见第五章第二节）。据伊庭孝《日本音乐史》第三章，“催马

乐”的曲调流传至今的有7章;其歌词流传至今的有61首,以歌咏爱情的为最多,其他方面的内容有讽刺、祝贺、叙景、童谣等等。“催马乐”在镰仓时代衰退,到江户时代复起。

三、普化尺八

尺八是中国古代的一种竖吹管乐器,和现代的箫比较相近。明确的记载始见于唐代,尺八在宋代又名箫管、中管、竖笛。现代福建南音(又名弦管等)中的洞箫,又名尺八,即是古代尺八的遗制。

在日本有一种说法,即尺八是在推古天皇朝经百济传到日本去的。据说,圣德太子喜爱这种乐器,他在当时使用过的尺八,至今还保留在法隆寺中。在奈良正仓院也保存有中国唐代的尺八,是圣武天皇的遗物。尺八艺术,至今在日本传播未绝,流派绵延,而其鼻祖则是稍晚的所谓“普化”尺八。

普化尺八的产生,和佛教禅宗的一个派别“普化宗”有关。关于“普化”尺八的由来,传说分歧。其中之一的说法是:在镰仓时代初期,有一位禅宗和尚名叫觉心(1207~1298)。觉心在中国宋朝学习期间,学会了尺八曲《虚铃》,归国后发展了尺八艺术。觉心有个弟子,名叫寄竹(后称虚竹),演奏尺八非常出色,向觉心学习了《虚铃》以后,吹奏着它云游四方。后来,寄竹自己又创作了《雾海篪》和《虚空》二曲,形成一派。同时,跟随觉心来到日本的和尚宝伏及其弟子金先(也写作靳铨)也传下尺八音乐,成为另一派。到室町时代,普化尺八遍及全国,作为佛教音乐而不断传播。到了江户时代,普化尺八又获得进一步的发展。而最早发展尺八艺术的觉心,则被尊为现代尺八之祖。

四、音乐文献方面的成就

在中国宋元时期,日本方面和日中音乐交流有关的重要文献有下

列数种。

《信西古乐图》:12世纪中叶,有一位叫做藤原通宪(? ~1159)的人,很有才干,并精通音律,受到在音乐方面深有造诣的后白河天皇(1156年即位)的宠信。藤原通宪削发为僧后,法名信西入道。他制作有《信西入道古乐图》,简称《信西古乐图》,其中的图录以日本历史上宫廷的左方乐为主,即主要是传入日本的唐代燕乐以及散乐等。《信西古乐图》对于了解中国和日本的古代宫廷乐舞,特别是日本平安时代初期的乐舞,具有重要历史文献价值。[①]

《教训抄》:狛益真撰,天福年间约公元1233年成书。引用了中国唐朝时期的《隋书》、《通典》等,是日本现存重要乐书之一。

《续教训抄》:镰仓时代文永年间(1264~1274)成书。引用了唐朝的《羯鼓录》与宋朝的陈旸《乐书》等。

《律吕新书》:中国南宋时期蔡元定撰,约成于淳熙十三年(1186)。日本方面很重视它,进行了翻刻。

第三节 中国戏曲艺术对安南的影响[②]

为了便于理解古代越南与中国在宋元时期音乐文化交流的史实,以及其国名安南的由来,首先简要列叙在中国宋元时期古代越南的历史沿革。至于今越南南部在当时则仍为占城(古婆),和古代越南自然也存在着音乐文化联系,这在下文中也略有涉及。

中国的五代十国时期,今越南北部初属十国中的南汉,派有交州

① 本书根据《信西古乐图》藤原贞干摹写本(1755年)的中国翻印本。

② 本节文字的若干史料引自:陈玉龙文,载《汉文化论纲》、《东方文化知识讲座》;翦伯赞主编的《中外历史年表》,中华书局,1961年2月版。

刺使。

后来，吴权起兵并击败南汉军队，于公元939年称王，置百官，史称越之吴朝。

公元968年，丁朝代替吴朝，国号大瞿越。

公元980年，黎朝代替丁朝，史称前黎朝。

公元1009年，李朝代替黎朝，于1010年迁都大罗城，改名升龙，在今越南河内。

公元1054年，李朝建立，国号大越。

公元1225年，陈朝代替李朝，至1400年亡。

在上述的吴朝时期，政治地位已经显然比过去提高，因此有的史家认为，公元939年是古代越南摆脱中国取得初步独立的年代。但是中国宋朝廷对其后各朝的帝王，仍均赐以“交趾郡王”称号，即以藩属对待。到了淳熙元年(1174)，南宋朝廷才沿袭唐代“安南”都护府之名，赐以国名“安南”，似乎承认其独立，但在实际上仍未改变以藩属对待的传统。

宋朝先后与古代越南的丁朝、黎朝、李朝、陈朝保持外交关系和文化往来。自建王朝、国号以后的古代越南，典章制度仍然大多仿效中国，文化上也继续尊崇中国。中国传统文化对独立后的古代越南继续产生着深远影响，儒学教育和科举制度继续施行。大约公元前2世纪就已传入的汉字，仍然是唯一的文字。

13世纪时，古代越南有了自己的文字，称做“字喃”，意思是“南字”，用来和通行的汉字即“北字”相区别。最早的“字喃”出现在公元1209年的碑刻上，后来用于公文和通俗文学，还出现了使用“字喃”的诗赋作品。至于文史、医学等类著述和科举应试则仍用汉文。“字喃”也是方块字，有的从汉字借来，有的是根据汉字的结构原则新创。它是汉字汉音与越音越义的结合。

关于中国音乐文化对于古代越南的影响，据越南史书记载，黎朝龙铤王在位时（1005～1009），宠信宋朝优人廖守忠，廖当为早期杂剧艺人。可见北宋杂剧艺术可能已经传到越南。

中国唐代时期流行的羯鼓，本又名两杖鼓，到了宋代简称杖鼓。据北宋沈括（1031～1095）《梦溪笔谈》卷五记载，当时杖鼓的古老独奏曲的技艺已经衰落，但是在交趾却发现了一首杖鼓曲。他说："顷年王师南征，得《黄帝炎》一曲于交趾，乃杖鼓曲也。"沈括所指"王师南征"一事，发生在宋神宗熙宁九年，即公元1076年，是大越的李朝时期。当时仍有古老的独奏的杖鼓曲在流传，可见杖鼓在这以前早已传到古代越南。

在中国古老的音乐思想中，历来存在着尊崇"中和澹雅"精神，反对"华丽哀怨"风格的思想，这种思想也影响到李朝宫廷的人士。据《大越史记全书》卷四"李高宗"条记载，"天资嘉瑞十七年（1202），命乐工制乐曲，号占城音，其声清怨哀伤，闻者泣下。僧副阮常曰：'吾闻《诗序》云：乱国之音怨而怒。[①] 今民乱国困，主上巡游无度，朝政紊乱，民心乖离，是败亡之兆也。'"由此可以看出，古代越南对于中国音乐文化的吸收同时包括音乐思想在内，是相当全面的；又可以看出，儒家思想的影响是相当深入的。

越南在陈朝时，盛行一种歌舞，歌词内容中有"庄周梦蝶"、白居易的诗篇《母别子》等，乐曲中有曲调"降黄龙"、"宴瑶池"等，可见都是从中国流传过去的。

中国元朝时期，虽然和大越陈朝发生过三次战争，但以后国交正式恢复，仍有使节往还。中国的戏曲艺术对古代越南产生重要影响，即发生在这一时期。

① 《毛诗序》原文作"乱世之音怨以怒"。

公元1285年，大越陈朝在抵抗元军的进攻时，俘获元军优人李元吉，李由此长期定居陈朝。据《大越史记全书》本纪卷七“陈裕宗”大治五年(1362)条记载，李元吉“善歌，诸势家少年婢子从习北唱。元吉作古传戏，有《西王母献蟠桃》等传，其戏有官人、朱子(可能指朱熹)、旦娘、拘奴等号，凡十二人，着锦袍绣衣，击鼓吹箫，弹琴抚掌，闹以檀槽，更出迭入为戏，感人令悲则悲，令欢则欢，我国有传戏始此”。看来，元代初年被俘获到大越陈朝的李元吉，使得古代越南以中国的戏曲为模式，创造了本国的戏曲，的确起到不小的作用。所记载的《西王母献蟠桃》，也许就是《九宫正始》所载的《蟠桃会》，[1]因此有可能是宋元南戏，或同为元杂剧的剧目也未可知。记载中所谓“北唱”，既可能指元杂剧北曲，也可能指宋元南戏，因为中国本土的北方和南方，对于陈朝来说都是北方的缘故。以笔者之见，《西王母献蟠桃》为宋元南戏的可能性更大些，因为南戏的语言和曲调对于古代越南各阶层人士来说，都更为亲切，更容易被理解和被吸收。

中国的戏曲显然受到陈朝宫廷的重视。就在陈裕宗时期，甚至曾经命令王侯公主献“杂剧”，并判定其优劣。

中国戏曲的题材，如来自《东周列国志》、《三国演义》、《水浒传》、《西厢记》、《西游记》等等的传统故事，也常常出现在古代越南的戏曲舞台上。古代越南的古典戏曲在音乐、服装和表演形式等方面，都受到中国传统戏曲的影响。

古代越南对于中国戏曲艺术的吸收，是千余年来古代越南不断吸收中国文化，有了深厚的积淀，然后才可能出现的文化现象。

除了古代越南以外，宋元时期中国音乐对于真腊的影响也略有踪

① 参见钱南扬辑录的《宋元戏文辑佚》“前言”，上海古典文学出版社，1956年12月版，第7页。

迹可寻。

宋代指称的位于今中南半岛南部的真腊，元代称之为甘孛智（或甘脖一月智），明代自万历后始称做柬埔寨，即今柬埔寨国名的渊源，其主要民族是高棉人。

9 世纪末到 12 世纪末，即大约在中国五代到南宋前期，真腊强大鼎盛，国势影响整个中南半岛。这一时期也是高棉文化繁荣兴旺、达到顶峰的时期，主要表现在吴哥王朝国都吴哥的寺庙古迹，其宏伟建筑和精美石刻浮雕，至今被称做东方四大奇迹之一。吴哥古都始建于公元 802 年，完成于 1201 年，位于今柬埔寨金边市北 240 公里。它在历史上既是国王陵寝，又是王室宫廷；既是古代遗存的宗教圣地，又是高棉民族的灿烂文化艺术传统的体现。

高棉文化以印度文化为根基，在乐器和音乐理论方面同样也受到印度的影响。但是吴哥古迹也留下了古代柬埔寨和中国进行音乐交流的记录。吴哥古迹，包括吴哥城、吴哥寺（吴哥窟）等等。在吴哥城的中央，是壮丽的庙宇巴戎寺，建于 12 至 13 世纪。在巴戎寺的浮雕中，多处出现中国式的平底船和载有中国乐师的游船。

第八章　与中亚、西亚音乐交流的延续

自南北朝、隋唐乃至更早的十六国时期以来，西域有不少乐舞传入中国，在本书第四章的第四节和第六节中已经摘要叙述。到了宋代时期，这些乐舞有的以新的形式在宫廷表演，名称也有不同程度的变化。

宋代宫廷教坊中有"小儿队"和"女弟子队"，他们组成各种"舞队"，表演各种"队舞"。例如，其中"柘枝队"表演的当是以石国的《柘枝》为基础；"醉胡腾队"表演的当是以石国的《胡腾》为基础；"婆罗门队"表演的可能是来自古代印度的《婆罗门》；"拂霓裳队"表演的可能和唐代的《霓裳羽衣舞》有关；等等。这些乐舞作品的音乐可能比唐代所用的音乐要简短些，因为在唐代常常应用的大曲，到了宋代往往删节、简化成为所谓"摘遍"。

13 世纪初，蒙古人崛起。公元 1206 年，成吉思汗建立蒙古汗国。在成吉思汗、拔都、旭烈兀的三次西征过程中（1219～1259），促成亚洲、欧洲许多民族大规模的迁徙和流动，东方和西方之间的交通空前畅达。

公元 1271 年忽必烈建立元朝后，中国的领土空前广阔，和邻近诸汗国保持着的宗藩关系，也有利于中国和中亚、西亚、欧洲的交往，从而为东方和西方的文化交流包括宗教的传播创造了有利条件。由于色目人在蒙古汗国和元朝时期的社会地位仅次于蒙古人，色目人中的畏吾

儿(维吾尔旧译)人和阿拉伯人又具有较高的文化水平,因此他们在文化方面受到重视。

在上述历史性的社会动荡的情况下,有几种新乐器传入中国中原地区,其中比较重要的有火不思、“七十二弦琵琶”和兴隆笙。它们或者是源于中亚、西亚一带,或者是经由该地传播到中国中原。另外,马头琴的渊源也值得重视。

以下逐项进行简要介绍。

一、火不思

火不思是一种古老的弹拨乐器,可能源出突厥族,火不思的名称即源于突厥语的音译。因此除火不思的译法外,在中国文献中尚有多种译法的记载,如胡泼(不)四、虎拨思、琥珀词、和必斯、浑不似、阔布孜等。

记载火不思形制的可靠史料有《元史·礼乐志五》,在“宴乐之器”一段中叙述说:“火不思,制如琵琶,直颈,无品,有小槽,圆腹如半瓶榼,盛酒的器皿),以皮为面,四弦皮絣(弦线),同一孤柱。”根据这一乐器的归类,可以明确它是一种用于宴乐的乐器。另外,在元末明初人陶宗仪的笔记著作《南村辍耕录》卷二十八中也有记载,说“达达”(蒙古族)使用的乐器就有一种叫做“浑不似”。

关于火不思传入中国中原的途径,元代的记述认为它是从回回国传入的。元文宗(1328～1331 在位)时人杨瑀在《山居新语》中说:“镔铁胡不四,世所罕有,乃回回国中上用之乐,制作轻妙。”所谓“回回国”,很可能指的是中亚古国“花剌子模”,它地处阿母(阿姆)河下游,靠近大盐池(今咸海)一带,在 11 到 13 世纪时期是塞尔柱突厥统治的国家,1218 年至 1220 年间曾被成吉思汗征服。




〔图 31〕火不思演奏图
选自《东亚乐器考》。



〔图 32〕火不思
选自《皇朝礼器图式》卷九。

宋末元初人俞琰(1258～1314)在《席上腐谈》中写下一段传闻，流传颇广："王昭君琵琶坏，使人重造，而其形小，昭君笑曰：'浑不似'。今讹为胡泼四。"这里所说的浑不似或胡泼四，即火不思。根据俞琰的记述，似乎火不思在汉代就已经传入中原，但并无确证。这一诙谐性的传闻倒是可以说明，在元代初年，火不思在中原还是一件相当新鲜的乐器。不过，在唐代时火不思已出现在边陲的高昌地区(今新疆吐鲁番一带)，倒是有古画为证的。公元1905年，吐鲁番地区招哈和屯曾发现古画，其中有一童子弹奏一乐器，直颈，有槽，无品，一侧四轸，圆腹，见〔图31〕。结合明清时期火不思实物或图录，如清代《皇朝礼器图式》卷九所载图录来观察，童子所奏，正是火不思一类的乐器。古画年代大约不晚

于唐后期的9世纪初。但唐宋时期火不思在中原地区尚未流行，其流行则自元代始，是一件相当重要的乐器。

现代在新疆、内蒙古和云南丽江等地仍然有火不思的后裔在流行，名称或有差别。例如新疆柯尔克孜族的“考姆兹”(或作“库木孜”)，云南丽江纳西族的“胡拨”(或称“色古杜”、“苏古杜”)等。纳西族之所以存留着火不思的后裔，是由于公元1253年忽必烈率领蒙古军队南征时，到达丽江地区，并向当地留赠乐人乐器的结果。此外，明末清初时期，火不思在汉族西北地区的梆子腔一类的戏曲伴奏中也使用过。

二、七十二弦琵琶

所谓“七十二弦琵琶”，其传入中国的经过有明确的记载。

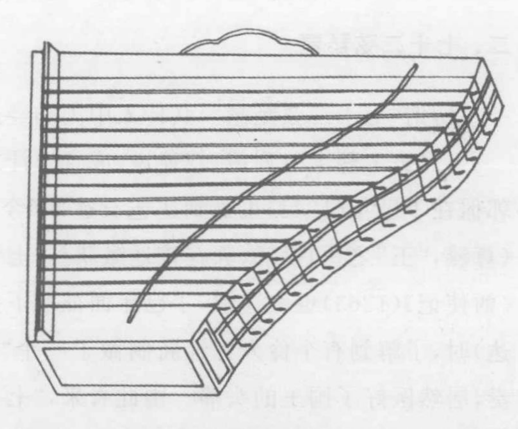
《元史·郭宝玉列传》叙述说，成吉思汗之孙旭烈兀西征时，其部下郭侃在丁巳年(1257)正月到达乞石迷部(今克什米尔一带)，忽里算滩(算滩，“王”之意)投降，郭在该地缴获到“七十二弦琵琶”。元代人刘郁《西使记》(1263)也叙述说，丁巳年西征取下报达国(在今伊拉克的巴格达)时，了解到有个伶人曾经新制做了一个“七十二弦琵琶”，用它来演奏，居然医好了国王的头痛。由此看来，“七十二弦琵琶”是件稀少的贵重乐器，所以在缴获物中特别提到它，宫廷也用到它。“七十二弦琵琶”至迟在13世纪中叶，经由南亚西北部一带传到中国，这是可以肯定的。

那么，“七十二弦琵琶”究竟是件什么乐器？过去曾经众说纷纭，莫衷一是，不少人认为它是欧洲的古钢琴之类。但是，参照欧洲键盘类乐器的渊源历史，“七十二弦琵琶”不可能是古钢琴之类。因为，无论是击弦的古钢琴(clavichord)等一类，或者是拨弦的羽管键琴(harpsichord)等一类，它们在欧洲的流传时期都比上述的公元1257年要晚，大约是

始于14至15世纪间，甚至更晚些。因此，至迟在13世纪中叶传到中国的“七十二弦琵琶”，不可能是成熟并流传都较之更晚些的古钢琴。

所谓“七十二弦琵琶”，是根据它的弦数拟定的汉文名称，原是一种古老的拨奏乐器，叫做“卡侬”，又译作“坎农”或“卡龙”。卡侬的名称最早源于古代希腊，但希腊的卡侬形制简单得多。卡侬的弦数和形制均和琵琶有很大的差异，而和现代在中国流行的民族乐器扬琴（洋琴）近似。但扬琴是击奏乐器，而卡侬则是拨奏乐器。二者在形制上的近似，是否由于渊源关系密切，是个尚待深入探讨的问题。

卡侬的创造者据说是阿拉伯的哲学家兼音乐学家艾布·乃斯尔·法拉比（约878～约950）。[①] 但卡侬的渊源久远，在阿拉伯帝国的阿拔斯王朝（750～1055，首都巴格达），即中国古代典籍所称的黑衣大食王朝时期，已经比较成熟。卡侬在随着伊斯兰教的传播而发展的过程中，阿拉伯人做出很大的贡献。12世纪时，卡侬远播东方和西方的一些国家，至今流行于西亚、北非阿拉伯国



〔图33〕喀尔奈

选自《皇朝礼器图式》卷九。

① 法拉比，通常认为是阿拉伯人，一说是回鹘（维吾尔）人。前说参见《辞海》（1979年）第2075页和萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》（中译本），第50页；后说参见侯赛因·克日木著、李吟屏译《卡龙琴简史》和杨金祥译《乐师史》的“译者前记”，分别载《丝绸之路乐舞艺术》的第227页和第276页。

家等，但名称不同。至于其最早的根源则更为久远。①

卡依，在清代宫廷“回部乐”中称之为“喀尔奈”，其图录见于清代《皇朝礼器图式》卷九。所谓“回部乐”，即指当时新疆地区主要是畏吾儿人的音乐。在现代，卡依仍然是南疆、东疆一带木卡姆音乐的重要乐器。

三、兴隆笙

忽必烈建立元朝前的中统年间(1260～1264)，有“回回国”(可能指中亚的花剌子模)进献一台“兴隆笙”，此事在《元史》中记载甚详。

《元史·礼乐志五》在“宴乐之器”中记载说：“兴隆笙，制以楠木，形如夹屏，上锐而面平，缕金雕镂枇杷、宝相、孔雀、竹木、云气，两旁侧立花板，居背三之一。中为虚柜，如笙之匏。上竖紫竹管九十，管端实以木莲苞。柜外出小橛十五，上竖小管，管端实以铜杏叶。下有座，狮象绕之，座上柜前立花板一，雕镂如背，板间出二皮风口，用则设朱漆小架于座前，系风囊于风口，囊面如琵琶，朱漆杂花，有柄。一人挼小管，一人鼓风囊，则簧自随调而鸣。中统间，回回国所进。以竹为簧，有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律，分定清浊，增改如今制。其在殿上者，盾头两旁立刻木孔雀二，饰以真孔雀羽，中设机。每奏，工三人，一人鼓风囊，一人按律，一人运动其机，则孔雀飞舞应节。”其后又记载说：“殿庭笙十，延祐间增制，不用孔雀。”

从上述乐器构造和演奏方法看，兴隆笙显然是管风琴；从其孔雀飞舞等判断，是经过增改加饰的；而兴隆笙之名则是新拟的。其结构，所谓设有“二皮风口”、“风囊”，演奏时“一人鼓风囊”，正说明是风压管风琴的结构和演奏时所需要的供风机制；所谓“如笙之匏”的“虚柜”，作为

① 参见萨米·哈菲兹：《阿拉伯音乐史》(中译本)，第50～52页。

音管的“紫竹管九十”以及“以竹为簧”和作为音栓的“小橛”上的“小管”，正是管风琴的关键结构；所谓“一人按律”，正是按管风琴使之发声的演奏；所谓“有声而无律”，可能是指发音的音高不合律。看来，乐官郑秀可称得上是我国第一位管风琴调律师乃至第一位键盘乐器的“工程师”了。从兴隆笙只有 15 个音栓、90 根音管（通常数根音管组成一音）来推测，兴隆笙的结构尚属比较简单的一类，音域可能较窄，与现代规模宏大的管风琴不可同日而语。但在当时元朝宫廷的人们看来，它已经是一件十分宏伟而玄妙的乐器了。

兴隆笙在元末明初人陶宗仪的《南村辍耕录》卷五中也有记载，但文字简练些。他说：“此笙一鸣，众乐皆作。笙止，乐亦止。”可见它是在宴乐中起导乐作用的重要乐器。

《元史》又载，在元仁宗延祐年间（1314～1320）又制作了“殿庭笙”十台，可惜制作者和制作过程不详。这时距离中统年间兴隆笙的初次传来，已经是 50 多年了，也许会有某些改进。

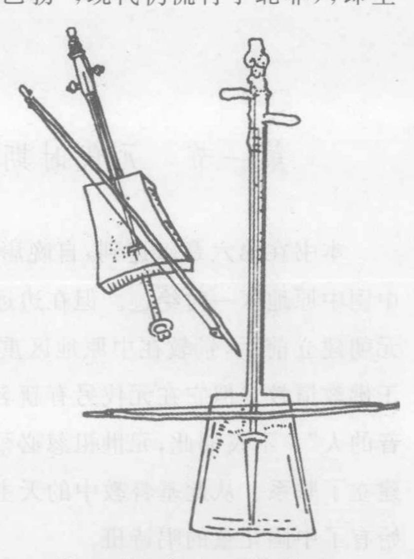
此后，元末明初人王袆（1322～1373）写过一篇《兴隆笙颂并序》，[①]虽然仍称作是“兴隆笙”，但已是由二人演奏，又无“孔雀飞舞”，也许正是晚期制作的“殿庭笙”一类。王袆说，“其制之宏钜，历古所无”，仍然是非常吸引人的。

但是兴隆笙也好，殿庭笙也好，在元代以后似乎没有发生重要的持续性的社会影响。外来的键盘乐器在中国宫廷以外产生广泛的社会影响，在元明两代都不具备条件，这种影响需要跨过 600 多年直到清代末期才出现。

① 载《王忠文公集》（1436～1449 年成书）卷十二，其节录可参阅萧友梅《键盘乐器输入中国考》，载陈聆群等编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年 12 月版，第 544 页。

四、马头琴

在中国的蒙古民族的音乐生活中，马头琴（蒙古语音是莫林胡兀儿）是一件非常重要的乐器，但其渊源至今似乎并未取得共识。说法之一，马头琴是从唐宋时期拉弦乐器胡琴发展演变而来。[①] 说法之二，为根据日本音乐学者岸边成雄的看法，马头琴可能是在元朝时期来自伊斯兰乐器“拉巴布”（或译“列巴勃”，现代仍流行于北非），即主要是将“拉巴布”加大加长；或者说，马头琴是通过阿拉伯人之手传播到东亚的“拉巴布”的一个支流。[②]



〔图 34〕拉巴布（上）、马头琴（下）
选自《东亚乐器考》。

岸边成雄认为，元朝时期，包括信仰伊斯兰教的阿拉伯人在内的色目人，受到统治者的重用，特别是在文化方面。通过色目人，元朝统治者较过去在漠北时期吸收了更多的伊斯兰文化，包括音乐文化在内。例如上述经过回回国传到中国中原的火不思、兴隆笙，阿拉伯人做出很大贡献的卡依。由于马头琴的形制与“拉巴布”的形制比较相近，而在汉族的乐器中又没有十分相似的亲缘，所以产生了上述推测。

---

① 参阅中央民族学院少数民族文学艺术研究所编《中国少数民族乐器志》，新世界出版社，1986 年版，第 173 页右栏。

② 参阅岸边成雄：《伊斯兰音乐》郎樱译（中译本），第 89～90 页。

第九章　基督教音乐再传中国和中土音乐信息西传

第一节　元代时期基督教音乐的传播[1]

本书在第六章叙述到，自晚唐时期起基督教聂斯脱利派（景教）在中国中原地区一时绝迹。但在边远民族地区，聂斯脱利派却一直存在。元朝建立前后，景教在中原地区重新传播，成为全国性宗教，地位仅次于佛教道教。但它在元代另有新名，通称“也里可温”教，意谓“信奉福音的人”。不仅如此，元世祖忽必烈在位之末年，中国和罗马教廷正式建立了联系。从此基督教中的天主教获准在京城传教，兴建教堂，并开始有了中国儿童的唱诗班。

公元 1245 年，天主教方济各会会士、意大利人柏朗嘉宾（Giovanni de Prano Carpini，约 1180～1252）奉罗马教皇之命，出使蒙古汗国，于翌年到达国都喀拉和林（简称和林，在今蒙古人民共和国哈尔和林）。据他叙述，当时的蒙古大汗贵由的宫廷官员中有许多人是基督教徒，在贵由

① 本节所引资料除注明者外，出自〔英〕阿·克·穆尔著、郝镇华译《一五五〇年前的中国基督教史》，中华书局，1984 年 11 月版。

的幕帐附近建有基督教教堂，并公开举行礼拜仪式，歌唱赞美诗。[①]

继柏朗嘉宾之后，在公元1253年，又有天主教方济各会会士，法国人鲁布鲁克（William of Rubruk），受法国国王路易九世的派遣出访蒙古汗国，于1254年到达喀拉和林。他和他的随从们在路径钦察汗国（今哈萨克斯坦一带）谒见大汗拔都时，在沿途遇到教堂时，在到达蒙古汗国大汗蒙哥的幕帐时，曾歌唱各种赞美诗。他看到在大汗蒙哥幕帐附近，所有住户的帐顶都立着一个十字架，还见到一个来自亚美尼亚的基督教徒。他在其著作中记述了不少关于聂斯脱利派基督教徒的情况。他途经一个完全是聂斯脱利派教徒的村庄，见到聂斯脱利派教徒聚会，歌唱赞美诗；这些教徒经常朝着由两个人拿着的两根连在一起的树枝，歌唱他们自编的赞美诗，其诗句令他不能理解。当1254年4月5日到达喀拉和林，他和随员们举着十字架和旗帜走向教堂时，聂斯脱利派教徒们排队出迎，当时还唱了弥撒。[②]

可见，蒙古西征的影响推动景教的进一步传播。从渊源上说，聂斯脱利派产生于西亚，对于中亚乃至中国的畏吾儿地区、蒙古地区都有较大的影响。至于鲁布鲁克听不懂聂斯脱利派教徒的赞美诗，这很可能是由于他们常常使用传统的叙利亚文或已经加以蒙古化了的缘故。

公元1271年元王朝建立，由于元世祖忽必烈对于不同宗教或同一宗教的不同派别继续采取宽容政策，蒙古人、畏吾儿人在元代又具有比较高的社会地位，这样就为聂斯脱利派基督教在中国各地的传播提供了更为有利的条件。有关情况，我们可以在马可·波罗的《马可·波罗行纪》中读到。（详见次节）

忽必烈在位之末年，公元1294年间，罗马教皇派遣的天主教方济

① 据《柏朗嘉宾蒙古行纪》，耿升、何济高译，中华书局，1985年版。

② 据《鲁布鲁克东行纪》，耿升、何济高译，中华书局，1985年版。

各会会士，意大利人约翰·孟德高维诺(Giovani da Montecorvino；又作 Jean de Montcorvin，译作约翰·孟帖戈尔文或约翰·孟德柯文；或作 J. Monte Corvino，译作约翰·蒙高维诺等；1247～1328)，以教皇特使名义到达大都，得到元成宗铁穆耳接见。是为中国和罗马教廷正式建立联系之始。约翰·孟德高维诺在大德十一年(1307)晋升汗八里(大都)大主教。他获准在京城传教，于 1298 年至 1318 年间先后兴建三座教堂，是为中国建有天主教教堂之始。约翰·孟德高维诺用蒙古文翻译《新约》和《旧约·诗篇》。他在 1305 年 1 月 8 日从汗八里致罗马教皇的信札中写道："我已谙熟鞑靼人(指蒙古人)常用的语言和文字。现在我已将全部《新约》和《圣咏》译成中文(蒙古文——原译者注)，并请人用最优美书法抄写完毕。"

约翰·蒙德高维诺在上述的信札中还说道，他陆续收养了 40 个当地儿童，年龄在 7 岁到 11 岁之间。他教他们拉丁文字母和圣教礼仪，为他们抄写 30 首《附谱圣咏》等。他组织这些儿童的唱诗班，每周轮流在教堂服务。他还表示希望得到《应答对唱赞美诗集》(Antiphoner)、《附谱圣咏》(Psalterium cum nota)等。他在公元 1306 年 2 月给罗马教皇的信中又写道："我们在礼拜堂内经常背诵祷告词，因为我们无歌谱。大汗在宫中可听见我们的歌声。此奇妙之事已在民间广泛传播，并将产生巨大影响，此乃圣恩之赋予。"根据前后文判断，这里的所谓"背诵祷告词"，当指"背唱"赞美诗之类。

据《约翰·温特瑟尔编年史》所载一封德国修士发自中国的信札，约翰·孟德高维诺组织的唱诗班，歌声纯熟，可以十分协调地进行分部应答对唱；其中有些比较聪明、声音优美的儿童则在歌唱队领唱。大汗非常喜欢听他们歌唱，因此常常邀请约翰·孟德高维诺带领儿童进皇宫。他也愿意服从大汗的命令，以此取得大汗的满意和欢快，常常轮换带四个、六个或八个儿童，在大汗和地方官员面前歌唱优美悦耳的乐

曲,使他们欢喜愉悦,心旷神怡。

由此可以说明,罗马天主教在元朝宫廷也受到重视。事实上正是由于有些元朝皇族、显贵信奉基督教,所以《新约》和《旧约·诗篇》首先以蒙古文进行翻译,由罗马教皇派来的特使亲自训练的唱诗班得以在宫廷受到宠幸。

也里可温教和罗马天主教主要是在蒙古人和色目人中传播,随元朝的兴盛而发展,元朝覆亡后则近乎绝迹,其宗教音乐也是如此。

第二节 元初基督教聂斯脱利派的教会音乐和马可·波罗在中国所见的世俗音乐

在本书的第六章,曾论述到景教最早传入中国的情况,延续大约二百多年而后在中原绝迹。但在边远地区民族中间仍不绝如缕,这种情况可以在马可·波罗的著述中了解到。

马可·波罗(Marco Polo,1254~1324),意大利威尼斯人。大约在公元1271年11月随同父亲和叔父经过西亚,越过帕米尔高原,踏上丝绸古道,于至元十二年即1275年的5月,到达元王朝的上都(今内蒙古多伦县西北)。由于聪慧有为,马可·波罗受到元世祖忽必烈的重用,在中国担任职官17年,出使国内许多地方。1291年初,马可·波罗奉命护送公主嫁往伊儿汗国(疆域有今伊朗等地),自福建泉州出海离开中国,经过印度洋沿岸诸岛国、印度、东非洲等地,完成使命以后于1295年末返回故乡威尼斯。1298年,马可·波罗因参加城邦战事被俘,在狱中口述他在东方的亲历目睹、新奇世态,由比萨人鲁思梯谦(Rusticiano)以古法文笔录,撰成《马可·波罗行纪》(*Le Livoe de Marco Polo*),又译作《东方见闻录》。这本书,虽然并非是西方人首次以书面形式记录东方旅程,但它所展现的东方世界的广阔景象却是空前的,

尤其是其中对于中国之富庶和文明的描述占有重要篇幅。《马可·波罗行纪》对于东方和西方之间文明的交流和交通的扩展产生了极为深远的影响。

以下仅根据沙梅昂(A. J. H. Charignon)注、冯承钧译的刊本,摘要列叙《马可·波罗行纪》中和音乐交流有关的记述,主要是马可·波罗所见聂斯脱利派基督教徒当时在中国的居住分布,以及元朝宫廷和汉族社会若干音乐活动和习俗的情况。必要时本书笔者略加补充。

一、马可·波罗在中国所见基督教教会的分布

根据《马可·波罗行纪》的记述,[①]忽必烈在位时,聂斯脱利派基督教曾在甘州(今甘肃张掖)、宁夏、天德(今内蒙古中部)、西安、大都(今北京)等地设置主教区。马可·波罗在公元1275年抵达大都时,就曾见到该教派大主教马·聂斯脱利(Mar Nestorios)。1280年,畏吾儿人马儿古思·牙巴拉哈(Marcos Jabalaha)被推为契丹(Cathay,泛指中国北部)之总主教;1288年,另一畏吾儿人把儿·骚马(Bar Cauma)被推为畏吾儿主教。由此可见畏吾儿人在基督教聂斯脱利派中的重要地位。当时中国除聂斯脱利教徒外,尚有希腊派和公教派(catholique)的基督教徒,但有的来华较晚。而蒙古人似乎不大重视区分教派,总名基督教曰十字教,教堂曰十字寺。

下文首先集中列出马可·波罗所述聂斯脱利派基督教徒的所在地以及相关情况。

沙州(今甘肃敦煌)多佛教徒,也有回教徒(伊斯兰教徒),稍有聂斯脱利派的基督教徒。

欣斤塔拉斯(Chingintalas,其地为今日何处,说法不一),居民除佛

① 见商务印书馆1936年11月版,冯译本补充的即重复的第79章注(三)。

教徒、回教徒以外，也有若干聂斯脱利派之基督教徒。

甘州（今甘肃张掖），居民有佛教徒、回教徒和基督教徒，有壮丽的基督教教堂三所。但马可·波罗未指明这里的基督教属于何派。参照本书所提到的基督教常常是聂斯脱利派的情况，这里所指也有可能是指聂斯脱利派。

额里湫，其中包括凉州即今甘肃武威，居民是聂斯脱利派之基督教徒，或佛教徒、回教徒。

额里哈牙州的主要城市哈拉善（在今内蒙古西部阿拉善右旗一带），居民是佛教徒，但有聂斯脱利派的基督教教堂三所。

在契丹之地，其中包括申达州，可能指兴和，即今河北张北一带，居民多回教徒，也有佛教徒和聂斯脱利派之基督教徒。

哈拉章州（Carajan，指当时业已灭亡的大理国，在今云南），州甚大，有七国，居民是佛教徒。其中一主城名押赤（Jaci，或作 Jacin，今昆明），有回教徒、佛教徒，以及若干聂斯脱利派之基督教徒。

襄阳府（在今湖北），是一个极其重要的大城，工商业繁盛。居民是佛教徒。忽必烈军队围攻此城三年而不能克。后来，经马可·波罗及其父尼古拉·波罗、其叔玛窦·波罗献策，采用一种名叫茫贡诺（Mangonnoau）的投石机械，终于迫使襄阳府投降。在他们的随从二人中，就有一人是基督教徒，德国日耳曼人，另一人是聂斯脱利派基督教徒。

镇江府（在今江苏），居民是佛教徒。公元 1278 年的圣诞节，大汗任命聂斯脱利派基督教徒马·薛里吉思（Mar Sarghis）治理此城。他在任职三年中，兴建两个礼拜堂，这是前所未有的。[①]

---

① 据任继愈主编《宗教词典》，上海辞书出版社，1983 年 5 月版，第 115 页，马·薛里吉思在至元十六年至十九年（1279～1282）间先后在该城内外兴建景教寺六所，而不仅是两所。此外，他又在杭州建寺一所。

行在城，原译文指为“蛮子国都”，即南宋都城杭州，这里所谓“行在”，即皇帝离开正式国都，临时“驻跸”所在之意。马可·波罗充分描绘了它的繁华和富庶，壮丽的宫室夹杂在稠密的街道之中。但是“城中仅有聂斯脱利派基督教徒之礼拜堂一所”。视其行文语气，似乎认为“礼拜堂一所”与众多人口不相称。按杭州的这一礼拜堂即是上文提到的马·薛里吉思所建。

刺桐城，即福建泉州。据注文说，公元1312年至1362年间，基督教方济各会派曾在该地建有礼拜堂三所，置有主教四人——这是后话。

二、对于元初基督教聂斯脱利派的教会音乐的推测

综上所述，《马可·波罗行纪》提到在中国的西北、北、东南到西南，有十个城市或地区，程度不同地分布有基督教徒或设有基督教礼拜堂，主要属于聂斯脱利派。遗憾的是，现在尚难以根据这些资料，判断其教会音乐在中国的具体流传情况；只能大体推测，在马可·波罗居留中国的近20年间，即元朝初期，由于若干城市建有基督教聂斯脱利派的礼拜堂，必然会有赞美诗一类的宗教音乐流传，但其音乐面貌则尚难以断言。或者就像前文所述鲁布鲁克并不理解聂斯脱利派的赞美诗音乐一样，马可·波罗也可能不大理解聂斯脱利派的教会音乐。这是由于，聂斯脱利教派自成一派、自行发展，至元朝时期已有800多年历史，再加以他惯用叙利亚文诵经、歌唱教派歌曲，又可能出现某种程度的蒙古化等等因素，因此不太容易被一般西方人理解。

三、马可·波罗在中国所见的世俗音乐

《马可·波罗行纪》所载中国生活习俗方面的音乐，以关于民间丧礼者稍多。另外还有一些资料是关于宫廷、军伍和巫师的。简介如下。

哈密，居民皆是佛教徒。“其人爱娱乐，只知弹唱歌舞”。

沙州(今甘肃敦煌),居民多是佛教徒。人去世,有焚尸之俗。"迨至焚尸之所,亲属等先行预备纸扎之人、马、骆驼、钱币,与尸共焚。""柩行时,鸣一切乐器"。

行在城(杭州):"人死焚其尸。设有死者,其亲友服大丧,衣麻,携数种乐器行于尸后,在偶像前作丧歌。及至焚尸之所,取纸制之马匹、甲胄、金锦等物并尸共焚之。据称死者在彼世获有诸物,所作之乐及对偶像所唱之歌,死者在彼世亦得闻之,而偶像且往贺之也。"不同版本的叙述大同小异:"富贵人死,一切亲属男女,皆衣粗服,随遗体赴焚尸之所。行时作乐,高声祷告偶像,及至,掷不少纸绘之仆婢、马驼、金银、布帛于火焚之。彼等自信以为用此方法,死者在彼世可获人畜、金银、绸绢。焚尸既毕,复作乐,诸人皆唱言,死者灵魂将受偶像接待,重生彼世。"

"大汗饮时,众乐皆作,乐器无数。大汗持盏时,诸臣及列席诸人皆跪,大汗每次饮时,各人执礼皆如上述。""食毕撤席,有无数幻人艺人来殿中,向大汗及其他列席之人献技。其技之巧,足使众人欢笑。"不同的版本文字稍多:"大汗每次饮时,侍者献盏后,退三步,跪伏于地,诸臣及其他在场之人亦然。乐器齐奏,其数无算,饮毕乐止,会食者始起立,大汗每次饮时,执礼皆如是也。"

年终大汗举行庆节时,"食毕,诸艺人来前作术以娱观众,诸事毕后,诸人各归其邸"。

公元 1287 年大汗忽必烈讨伐叛王乃颜,"当两军列阵之时,种种乐器之声及歌声群起,缘鞑靼人作战以前,各人习为歌唱,弹两弦乐器,其声颇可悦耳。弹唱久之,讫于鸣鼓之时,两军战争乃起,盖不闻其主大鼓声不敢进战也"。这里的译文"弹两弦乐器"的所谓"弹",其原文即"演奏"之意,业已由音乐学家杨荫浏指出。[①] 至于"两弦乐器"可能即

① 见《中国古代音乐史稿》下册,第 731 页。

指胡琴之类。

押赤（今云南昆明）、大理、永昌（今云南保山）三州无一医师，“如有人患病，则召看守偶像之巫师至；病者告以所苦，诸巫师立响其乐器，而为歌舞，迨其中一人昏厥如死始止。”“诸人立时献所索某色之羊，杀而洒其血于所指之处，然后在病人家熟其肉，延巫师妇女如指定之数，祭祀此神。诸人齐至，预备已毕，遂开始歌舞，作乐器而祝神，取食物、饮料、肉、沉香及香灯甚众；并散饮食及肉于各处，如是历若干时，复见巫师中之一人倒地，口喷涎沫，诸巫师询此人曰：‘神是否已宥病者？’有时答曰：‘宥，’有时答曰：‘否。’”

从《马可·波罗行纪》的记述来看，马可·波罗甚为重视宗教信仰问题，常常叙述某地某城的宗教信仰情况，共有几种宗教信徒等。他对于基督教的不同教派也是经常加以区分的。但是由于马可·波罗毕竟不是神职人员，也并不负有布道使命，因此在《马可·波罗行纪》中几乎不见有关宗教音乐方面的具体记述。但是《马可·波罗行纪》发表后，曾经在欧洲引起巨大的反响，该书对于聂斯脱利派基督教在中国的活动情况，以及元朝宫廷和汉族社会若干音乐活动和习俗的介绍，自然也会引起关注。而且从广阔的文化交流的视角看来，马可·波罗的著作无疑起到了巨大的推动作用，引发了欧洲人士对于东方文化尤其是中国文化的仰慕。

罗马天主教的影响在中国扩展，发生在马可·波罗离开中国以后，其宗教音乐的传播情况比较具体，可述者较本节为多。（见本章第一节）

第五编　明清时期

第十章　与东邻、南邻音乐交流的深入发展

第一节　朝鲜音乐家朴堧和成伣的业绩

中国的明清时期(1368～1644,1644～1911),相当于高丽从王氏王朝(918～1392)的末期,到改变为以朝鲜做国号的李氏王朝(1392～1910,1897年起又改国号为韩)。在这一历史阶段,中朝文化交流得到更加广泛深入的发展。

明朝在其初年,就同高丽建立了友好关系,开展文化往来;高丽也派遣留学生到明朝留学,等等。洪武三年(1370),明太祖曾经向高丽王氏王朝赠送雅乐乐器九种,包括编钟、编磬、笙、琴、瑟、排箫等,王氏王朝用于宫廷和宗庙;永乐三年(1405),明成祖又派人向李氏王朝赠送乐器六种。但这两次馈赠乐器的规模远不及北宋末年所馈赠的"大晟雅乐"。而且,或由于乐器本身的质量不高,或由于兵燹之乱中受赠的乐器散失,朝鲜终未能恢复"雅乐"。

15世纪前半叶,朝鲜的封建社会已建成强有力的中央集权制,社会比较稳定,文化发展进入全盛阶段。李朝世宗时期(1418～1450),创制了朝鲜的拼音文字"国文",在制定过程中,曾多次到中国东北地区和中国学者探讨音韵及其标记方法诸问题。由此改变了过去单纯以汉文

为正式通用文字和以“吏读”文字为辅助性文字的情况。此外，在自然科学、天文、医学、印刷出版以及艺术诸方面也得到迅速的发展。关于宫廷音乐文化，在经历了13至14世纪时期由于蒙古和日本红头军的入侵所遭到的破坏之后，在15世纪初期则面临着迫切的恢复和整顿的任务。李氏王朝崇儒抑佛，因此十分重视宫廷的礼乐文化，任用不少宫廷音乐家，其中的代表人物就是才能卓越的朴堧。朴堧在15世纪前半叶，为朝鲜民族音乐事业做出重要贡献，获得历史性的成就。

中国在明末清初时期，随着资本主义因素的发展，在学术领域注重从实际出发的实学思潮涌动。大约从16世纪中叶开始，出现了一批光辉灿烂的人物，在多种学科取得卓越成就。和中国的实学思潮相联系，朝鲜在16世纪末叶也出现崇尚实学的倾向，而这种倾向早在15世纪前半叶的朴堧的业绩中已经有所萌生。

朴堧(1378～1458)，号兰溪，出身于没落的贵族家庭。早年在家乡民间音乐家的指导下，他学会了大笒，又名唐笛——唐指中国，开始获得音乐盛名，为人所知。后来又致力于玄琴演奏技能，并通晓多种乐器。二三十岁时，先后被录取为秀才、进士。由于他知识渊博，先后担任过集贤殿校理等等职务。48岁时，朴堧才走上专业的音乐工作岗位。他的音乐才能受到世宗的器重，历任乐学别坐、奉常寺判官等，负责宫廷中的音乐工作。此后由于在宫廷音乐工作中做出重要贡献，先后被提升为大护军、惯习都监提调，到晚年又任中枢院副史。

朴堧在宫廷担任音乐工作的初期，乐器残破，乐制杂乱，乐曲讹传。这些情况远不能适应宫廷对于礼乐制度的要求。

朴堧在整顿宫廷管弦乐队时，首先从音律问题着手。为了解决黄钟律的绝对音高难题，他搜集古代乐书，参考了中国丰富的理论文献，并且对宫廷乐器进行了音高的测定。最后依靠从中国传来的编磬的黄钟音高，定出标准音，又借鉴了中国传统的计算律吕长度的三分损益

法，终于在公元1427年完成了制定十二律管和恢复编磬的工作，整顿了紊乱的乐制。

朴堧为了恢复和改造旧乐器，制作新乐器，进行了科学研究，在公元1428年使70余种宫廷“雅乐”乐器得到系统的整理，完成了建立乐队编制的工作。新制乐器有编钟、编磬等；改制的乐器有建鼓、埙、笙等。对于乡乐、唐乐等俗乐，他也进行了系统化的工作。朴堧对于朝鲜宫廷乐器的恢复和整顿，在东方乐器文化史的研究方面具有重要意义。

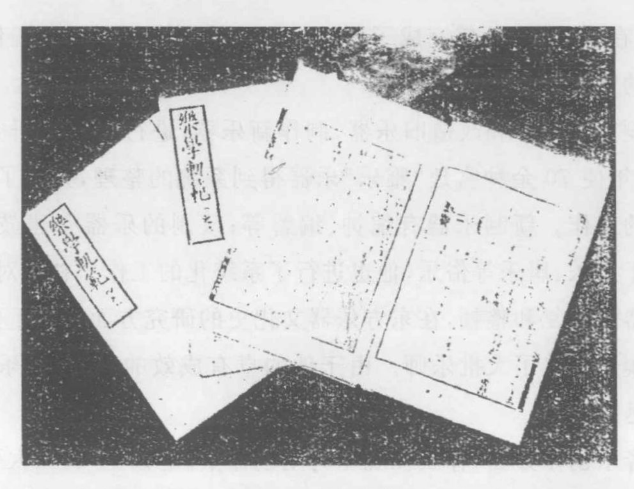
朴堧还培养了大批乐师。由于他的卓有成效的改革，音乐家的演奏质量迅速提高。

在音乐创作方面，朴堧在晚年时期创作了《定大业》、《保太平》、《发祥》、《醉丰享》、《致和平》、《与民乐》等等具有朝鲜民族特性的大型管弦乐曲，并根据朝鲜宫廷的传统，伴有歌曲和舞蹈。

朴堧还创造出一种乐谱，叫做“井间谱”，它采用中国以律吕汉字表示音高的方法，以空格表示时值，按照汉文竖行并自右向左方式来记写音乐，用它记录了当时大部分的重要乐曲。后来出现的乐谱汇集《世宗谱》，就是在他的成就的基础上编成的，是管弦乐与声乐的总谱。在朴堧晚年的公元1453年，采用他所创造的记谱法记录的乐曲终于得到出版，它们一直流传至今。这是一种历史性的贡献，传统的宫廷音乐因此得以保存。

朴堧根据本民族乐器，在揭示乡乐乐调的特征和体系方面进行了独创性的音乐理论建设。

朴堧及其协助者的创造性成果在朝鲜音乐发展史上具有很大的意义。他们的成就是在民族乡乐的基础上，并借鉴外来音乐主要是中国音乐的成果取得的。



〔图 35〕《乐学轨范》
选自《中国音乐史图鉴》。

据传，朴堧从公元 1426 年开始负责编撰乐书。虽然他的著述已经失传，但他所创建的音乐事业和音乐理论的成果，后来被整理收集在由成伣编撰，公元 1493 年成书的《乐学轨范》里。在这部关于朝鲜音乐理论共计九卷的珍贵典籍中，吸取了中国传统音乐理论的成果，以图文并茂的方式显示了朝鲜的古代音乐历史、音乐理论，其范围包括"雅乐"、唐乐和乡乐等等。

在以古汉文撰写的《乐学轨范・序》中，开篇论述乐的段落说："乐也者，出于天而寓于人，发于虚而成于自然，所以使人心感而动荡血脉流通精神也。因所感之不同而声亦不同，其喜心感者发以散，怒心感者粗以厉，哀心感者噍以杀，乐心感者啴以缓。能合其声之不同而一之者，在君上导之如何耳。所导有正邪之殊，而俗之隆替系焉。此乐之道所以大关于治化者也。"其中关于音乐感化人心的社会功能，以及所谓"其喜心感者发以散，怒心感者粗以厉，哀心感者噍以杀，乐心感者啴以缓"之句，实出于中国古代儒家典籍《礼记・乐记・乐本篇》，只是文句

顺序和结构略有变化。其中所谓“乐也者，出于天而寓于人，发于虚而成于自然”，看来是吸收了中国道家以及战国末期《吕氏春秋》的音乐思想而又有所发展。其如此强调君王的引导作用，认为引导有“正邪”的区别，效果有风俗“隆替”(高尚与腐朽)的不同，与中国《礼记·乐记》、《荀子·乐论》的音乐思想也是一脉相承的。

上述论乐段落以后，序言系统而概括地论述了中国自五帝三王起历代宫廷制礼作乐的发展过程，强调“先礼乐而后刑罚，以兴教化”，反对“荒淫浮靡之风，郑卫桑濮之音”，所谓“得天地之中和则正，而获其所；如或失其中和，则人心淫溢而趋邪”。其崇尚“先王之乐”的论点与中国儒家的音乐思想基本一致。同时，在音乐的社会功能方面，还吸收了中国唐代太宗的思想，即乐本“无功无罪”，其所谓“功”、“罪”，乃是由于“时世雍和”或“时君放荡”的缘故。序言十分强调“人治”的因素，所谓“乐非自成，因人而成；乐非自败，因人而败”。谈到朝鲜历史上的音乐文化交流，甚为重视中国宋朝、明朝分别馈赠的“雅乐”和乐器。关于朝鲜本朝的音乐文化，特别提到世宗的“新制作”和朴堧的成就。关于《乐学轨范》撰著的缘起，是由于当时乐院所藏仪轨及乐谱“疏略讹谬，事多遗阙”，因此成伣和柳子光、申末平、朴棍、金福根等受命，进行雠校。“先言作律之原，次言用律之方，及夫乐器仪物形体制作之事，舞蹈缀兆进退之节，无不备载。书成，名曰《乐学轨范》”，用以谋求“兴礼乐于太平”。

除了上述的“序”以外，在《乐学轨范》的卷一、卷六中，也引用了不少中国古代典籍，如《吕氏春秋》、《史记·乐书》、《汉书·律历志》、《周礼》、《周易》、《宋史》、陈旸《乐书》、蔡元定《律吕新书》、马端临《文献通考》等。由于在音乐思想方面基本上排斥郑卫之音，所以本民族的民俗歌曲如男女相悦之词等，难以在《乐学轨范》中得到充分反映，但对待本民族的音乐传统仍然尊重高丽王氏王朝以来的实践，划分本国音乐为

三大类，即“雅乐”、唐乐和乡乐。三者使用场合的主要不同是分别“用于祭祀”，“奏于朝会宴飨”，“习于乡党俚语”。

在律制思想和律制计算方面，《乐学轨范》除吸收中国传统的“五行说”、“按月用律”和“三分损益法”以外，还介绍了中国宋代陈旸反对“四清二变”的音乐理论，即主张音乐的音域应限于八度之内，不使用超出八度的清声和变宫、变徵二音。但实际上它并不赞成陈旸理论中脱离音乐实践的这种陈规旧习，它说：“然声之有变清，犹饮食之有咸淡，不可专用太羹玄酒之味，使正声常为之主，而能得以制变，不悖中和之气则可也。”这一点是十分难得的。在卷一中具体论述朝鲜音乐情况时也是从实际出发，主张“我国用律，雅乐则用七声，俗乐则不用二变，只使五声”，“按我国用乐之声，雅乐则用十二律正声及四清声；俗乐则用十二律正声及十二清声”。

《乐学轨范》还十分强调乐谱和图录的重要性，在序中说：“乐之为难也，好音过耳而便灭，灭则无迹，犹影之有形而聚，无形而散也。苟能有谱则可知缓急，有图则可辨形器，有籍则可知措施之方。此臣等所以不揆鄙拙而撰之也。”

在《乐学轨范》的卷二、卷三、卷四中，根据《高丽史・乐志》的记载，也提到在宫廷朝会宴仪上所应用的性质属于俗乐的唐乐的一些调名，如《献仙桃》、《抛毬乐》等，业已在本书第七章第一节叙述过。而在卷五叙述乡乐时，则是另外的不同的调名，如《保太平》、《凤来仪》等。可见，唐乐与乡乐的界限是非常清楚的。

在《乐学轨范》中，雅部、唐部、乡部三部使用的乐器，区别十分清楚。雅部乐器方面，在卷六中的论述包括击乐器特钟、特磬等 26 种，吹管乐器管、籥等 9 种，弦乐器有琴、瑟 2 种，共计 37 种。唐部乐器方面，卷七中的论述包括方响、拍、教坊鼓、月琴、杖鼓、鞭、唐琵琶、奚琴、大筝、牙筝、唐笛、唐筚篥、洞箫、太平箫；在卷八中的论述包括大角、螺、大

鼓、小鼓、大金、小金。乡部乐器方面,卷八中的论述包括玄琴、伽倻琴、乡琵琶、大笒、中笒、小笒、乡筚篥,此外还有其他一些乡乐器:牙拍、响钹、舞鼓、铜钹。

在朝鲜乡乐乐器中,除在本书第五章第一节已介绍过玄琴和伽倻琴的创始受到中国的影响外,在《乐学轨范》的卷七还论述到,始于新罗的乡琵琶也受到中国的影响:"《三国史》云:乡琵琶,与唐制度大同而少异。"关于大笒、中笒、小笒这三种重要的朝鲜民族乐器,《乐学轨范》卷七引《三国史》说:"三竹,一大笒、二中笒、三小笒,亦模仿唐笛而为之者也。此亦起于新罗,不知何人所作。"乡筚篥也是"仿唐制而为之"。

唐乐的乐调和乡乐的乐调,其区别也是清楚的。

可见,古代朝鲜民族音乐既吸收了古代中国音乐的因素,同时又保存着其固有的民族特点。

第二节　多方面吸收中国音乐的日本音乐新成果

中国的明清两代(1368～1644、1644～1911),相当于日本从室町时代(1333～1573)初期,中经安土桃山时代(1573～1603)、江户时代(1603～1868),到明治时代(1868～1912)。

中国从宋代以来,市民文艺、市民音乐逐渐成长壮大。从明朝初叶到清朝中叶,是音乐品种繁茂成长、音乐技艺迅速发展的时期。在器乐和综合性的戏曲方面,特别受到日本人士的艳羡。

日本室町时代末期,武士文化成熟。到了江户时代,日本已经处在封建社会的末期,市民阶层的力量升起,市民文化逐渐占有重要地位,舞台上开始出现反映当时社会生活的戏剧。这一历史时期,适应市民阶层艺术趣味,并且和中日文化交流有关的代表性音乐品种主要有"三

味线”音乐——“地呗”(地歌)、“长呗”(长歌),歌舞伎和“人偶净琉璃”;此外还有筝乐、“明清乐”。关于音乐理论文献方面,也有重要的文化交流成果值得论述。

清代初年,中国有些明末遗臣和士人东渡日本,其中包括乐师和乐人,他们对于传播中国文化做出了贡献。

当历史的车轮走到19世纪末,中日之间文化交流的主要流向发生了转变。发生在1894年到1895年的中日甲午战争,以清廷的失败而告终,从此中国面临着民族生死存亡的紧要关头。中国在1898年发生的戊戌变法,主要就是效法日本的明治维新,希望通过维新变法,将危难深重的中华帝国带上一条生路。由此带动了两国之间文化交流的全盘逆转,即在此以前的千余年,主要是日本方面学习中国,而在此之后则改变为主要是中国方面学习日本,在音乐文化方面也正是如此。

一、三弦和“三线”、“三味线”①

中国明朝时期,三弦已经在社会音乐生活中占有相当重要的地位。正是在这一时期,琉球社会从女权居上转向男性为尊,从以祝女(主祭的神女)音乐为美转向以士族男子音乐为重。因此在传入琉球的众多中国乐器中,三弦以其独特的阳刚风貌适应着这种转变的需要而受到特殊重视,广为传播,在当地被称作“三线”。此后,三线从琉球传到日本,衍化成为大同小异的“三味线”。三线音乐和三味线音乐不断发展的结果,使得源于三弦的三线和三味线终于成为日本的民族乐器,在日本近代音乐中占有重要地位。

---

① 王耀华的专著《三弦艺术论》(海峡文艺出版社,1991年12月版),对于中国三弦及其音乐以及它在日本冲绳(琉球)和日本本土的传播,进行了详尽的考证和研究。本段文字的资料主要采自该书中卷第一、二章。

琉球王国和中国、日本的交往

为了说明三弦由中国传到琉球，再传到日本，首先需要稍稍涉及琉球的历史。

今日本琉球群岛，在历史上是琉球王国。早在中国隋代时期，琉球王国建国，并开始和中国有往来。从中国明初洪武五年(1372)起，到清末光绪五年(1879)琉球群岛归属日本时为止，琉球王国曾经多次接受中国政府的册封。洪武二十五年(1392)时，明太祖为了便于琉球前来朝贡，应琉球的奏请，还曾经派闽人三十六姓归化琉球。此外琉球王府还向中国派遣过留学生等。因此可以说，从明朝初年起，琉球就和中国存在着密切联系。这一点和中国音乐向琉球的传播很有关系，包括三弦的传播在内。

另外，在中国的明末到清初时期，琉球王国和日本也存在着密切关系。当日本幕府的将军袭承职位时，琉球王府向江户(今日本东京)派遣庆贺使；琉球国王袭封即位后，作为答谢向江户派遣谢恩使。这类派遣，在琉球称作“上江户”。从明末到清代中叶的百余年间(1634～1850)，“上江户”共计有18次。

琉球王国“上江户”所带去的中国音乐

在“上江户”礼仪中，经琉球传到日本的中国音乐，可以根据日本文献中的详赡记载略加叙述，以了解三弦经过琉球在日本传播的社会背景、琉球三线和其他乐器的组合以及和戏曲的关系等等。

公元1651年，琉球王府为了两年以后参觐日本江户，开始设置典乐官。于是从1653年起，琉球开始在与日本的正式礼仪交往中应用中国音乐，将它带到日本江户。

在“上江户”的礼仪活动中，有“路乐”用于行进，使用吹打乐器，如唢呐、喇叭、铜角、铜锣、两班(打击乐器)、鼓等；又有“座乐”用于正式仪式，其乐器有唢呐、横笛、管、箫、鼓、铜锣、三金(手持云锣，三枚组合似

"品"字)、三板(拍板)、相思板、二线、三线、四线、长线(三弦的一种)、琵琶、月琴、二弦、胡琴(同名者有两种。其一有四弦,拉奏;其二有七弦,似瑟)、洋琴、提筝等。据记载,"座乐"演奏的常见曲目有《太平乐》、《万岁乐》、《桃花源》、《不老仙》、《芷兰香》、《万年春》、《贺圣明》、《乐清朝》、《凤凰吟》、《庆皇都》、《上蓬莱》等,唱曲有《福寿颂》、《闹元宵》、《升平调》、《感恩泽》、《庆盛世》、《思乡歌》、《春佳景》、《天初晓》、《青山曲》(即《银绞丝》、《五更转》)等。有的还特别标明为明曲,如《寿星老》、《百花开》、《为人臣》、《为人子》,其中唱曲有《千岁爷》、《纱窗外》等;有的标明为清曲,如《寿尊翁》、《长生苑》、《颂皇清》、《正月四季歌》,其中唱曲有《四时采茶》等。在以上所列曲牌中,有不少是中国明清时期民间常见的,而且这类曲牌里,同名异曲或同曲异名也是常见的。此外又有"唐歌"(唐指中国)、"琉歌"、"三线歌"的名目,所用乐器均有三线在内。作乐者为"乐童",即青少年乐人。在日本江户演奏中国音乐的"乐童"皆着所谓"唐装",即中国服装,而不着日本服装或琉球服装,从而又可证实其为中国音乐是十分明确的。

除上述中国器乐、唱曲外,琉球王国还相当早地就吸收了中国的戏曲,并且也和三弦这种乐器有关。公元1719年,在琉球王国出现一种叫做"组踊"的音乐剧,它既模仿日本的能乐,又吸收了中国戏曲的许多因素。它以三弦音乐作为基调,综合了诗歌、音乐、舞蹈。"组踊"的剧情内容贯穿着中国儒学思想,例如忠孝、仁义礼智信等等。它注重的是听而不是看,和中国戏曲之重视唱工也有类似之处。在欢迎中国册封使节的宴会上,"组踊"是必不可少的节目。

三弦传向琉球的源头

现在就来进一步追溯包括三弦在内的中国音乐传向琉球的源头,依据的史料主要是中国出使琉球王国的官员的笔录。

明代嘉靖十三年(1534)出使琉球的陈侃、高澄在其《使琉球录》中记

载说，册封仪式后的盛宴上，“金鼓笙箫乐，翕然齐鸣”。鼓、笙、箫都是中国传统乐器，由此可知，在此以前中国音乐已经传往琉球。该书还记述说，在琉球王的宴会上，“乐用弦歌，音颇哀怨”。在陈、高之后，嘉靖年间出使琉球的郭汝霖、李际春在其《使琉球记》中记载说，琉球王出入时所乘肩舆之前，有鼓吹乐开路；此外也提到宴会中“乐用弦歌，音颇哀怨”。相同的记述虽可能出自沿袭，却可反复证实“乐用弦歌”之确实存在。

那么，三弦是什么时候由中国传到琉球的？由于明初有闽人三十六姓归化琉球，因此有学者估计，三弦很可能是明初从福州传入琉球的。还有人认为，作为民俗乐器的三弦，传入琉球当在闽人三十六姓归化琉球的公元1392年以前，可能是随着贸易往来在14世纪中叶就传过去了。较晚的说法则是晚到16世纪前半叶，三弦随同繁盛的贸易传到琉球民间。说法纷纭，莫衷一是。《三弦艺术论》的著者、中国音乐学者王耀华的看法则是：从三弦在琉球的高雅地位来分析，最初将三弦传入琉球的当是中国移居到琉球的人士，其中主要是闽人三十六姓。由于明代时期福建南曲（又名南音、南管、弦管等）已经繁荣昌盛、广泛流行，其中三弦与琵琶、洞箫、二弦同为重要乐器，又由于明初大约百年间福建泉州既是进入琉球的专用口岸，又是南曲的发源地和传播中心，因此就更增加了闽人三十六姓为了以南曲寄托乡思将三弦从福建携往琉球的可能性。由于闽人三十六姓在琉球历史上起过进步作用，受到琉球人民的尊重，因此由他们随身带去的三弦和三弦音乐，从而也取得高雅的社会地位。

本书笔者认为，乐器以乐种为依托进行传播，是极其自然的事。因此，王著认为三弦随南曲而传播，颇有见地。

今知三弦传入琉球的最早记载，见于明代万历三十四年（1606）出使琉球的夏子阳、王士祯的同名书《使琉球录》。其中说，琉球“乐器有金鼓、三弦等乐，但多不善作；尝借吾随从者教之”。参照上述王耀华看

法，以及后来三线又从琉球传向日本的年代较夏、王出使琉球的年代为早，可知三弦传入琉球必大大早于17世纪初。

清代康熙二十二年(1683)出使琉球的汪楫，在他的《使琉球杂录·俗尚》中记载说："士大夫无事辄聚饮，好以姆战行酒。酒半曼声而歌，挡三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。"参照琉球王国"上江户"的年代和在"座乐"礼仪中使用大量中国乐器的情况，汪楫的记载可以说明，在诸多中国乐器中，琉球士大夫阶层至迟在17世纪80年代已经偏爱三弦，用它来伴奏歌曲之类。而且这种三弦伴奏的歌曲音乐，情调低宛幽怨，是琉球三线音乐一种相当普遍的特色。

在琉球王朝时代，三线音乐得到重视和提倡，琉球王府甚至以包括三线演奏在内的艺能，作为取士晋升的必备修养。因此，三线逐渐成为流行于琉球宫廷和士人阶层的高雅乐器，演奏三线是进行"四书五经"儒家教育的辅助性修养。

琉球三线的繁盛期大约在明代末叶到到清代中叶。

三线传向日本本土的源头

至于三线传入日本本土的开端，一般认为大约是在室町时代末期的永禄年间，即公元1558年至1569年间。《丝竹大全》中，大努佐在"三味线之起"(作于1685年或1699年)里说，三味线"乃于永禄年中由琉球国传来"。首先传入的地点，大多认为是堺(音"界")和大阪一带。最初掌握这种乐器的是琵琶法师中的一类，即以琵琶伴奏说唱通俗故事等的盲艺人。三味线在日本民间普及，大约是进入江户时代以后，当稍晚于在琉球的普及。



〔图36〕三味线演奏图
选自《东亚乐器考》。

在日本的笔记、日记一类的文献中，有相当多的音乐资料涉及琉球

三线传入日本的具体史实,值得重视,现在简介如下。

早在《利家夜话》的记载中,就出现了武将的部下“以三味线伴奏小歌来消遣”的叙述,时在元龟三年(1572)十二月。这一叙述虽然带有传说性质,然而稍迟的《上井觉兼日记》中则确有关于琉球人到达日本后弹奏三味线的实录。该书天正三年(1575)三月二十九日的记事说,琉球国所派的使僧、使者到达日本后,除一般洽谈、酒宴、赠礼外,并有“琉球人弹奏三味线,同时有各种各样的礼仪”①的事实。包括中国、日本的文献都在内,这条史料是已知“琉球人弹三味线”的最早一条确凿史料。在同书同年四月十日的记事中,还有“由两人弹三味线,在椽间弹,同时也唱歌,总共三人”的叙述。这次演奏是在萨摩(日本九州南部)藩主面前的正式演奏,可见三味线具有代表琉球艺能的意义。此外,在《御汤殿上日记》中,记载着天正八年(1580)二月十六日在日本天皇宫内,一名叫做河原者山城的人弹奏三味线的情况。

三味线音乐在日本的发展

三味线音乐在日本的发展,见于日本文献记载的也不少。

天正十五年(1587)四月一日,由盲艺人弹奏三线,用来伴奏一种说唱,形成所谓“净琉璃”。

文禄年间(1592～1595),用三味线为盆舞伴奏。

庆长十五年(1610),琉球尚庆王被带到江户时,他曾令两个少年弹三弦,唱小歌。同年八月二十五日又有记载说,琉球人抵达江户,十四五岁、十七八岁的“小姓”(即“乐童”)共四人弹奏三味线,也唱小歌。

《丝竹初心集》下卷(1664)中,“三味线的经过之事”载,“从琉球岛上得来的音乐,深入心底,由此而创作了《琉球组》”。所谓《琉球组》,是一种“三味线组呗”(组歌),是日本最古老的以三味线伴奏的艺术歌曲,

① 本段文字据《三弦艺术论》中卷,第66页第11行原著者的修订稿。

明显体现出琉球风格。“三味线组呗”的创作者据说是石村检校(?～1642),所谓检校是盲人的最高官职。根据此项记载的年代,可知“三味线组呗”至迟在江户时代初期已经形成。

在日本,“三味线组呗”是“地呗”的代表性乐曲,又是“地呗”的最古老的形式。所谓“地呗”的“地”,指“上方”,即京畿(指京都和大阪一带)之意。所以“地呗”又称“上方呗”,这种新音乐在17世纪产生于京都、大阪地区,为市民阶层所爱好,它的歌词以当时的若干首民谣或流行歌曲的词串接而成,内容通俗,但在初期则并不连贯。

《琉球组》产生以后,人们逐渐要求“组呗”的意义连贯,于是17世纪末叶在江户产生了一种“长呗”。“长呗”的形成和歌舞伎音乐有关,它主要是作为舞蹈的伴唱而发展起来的。进入18世纪以后,“长呗”中间的器乐间奏又得到发展。进入19世纪,“长呗”繁荣多产,直至19世纪末仍未衰退。

三味线音乐在日本得到迅速发展,与琉球的明显差异是:三味线作为一种平民乐器,它的传播是从盲艺人开始,在走唱盲艺人中使用,日益普及。不仅如此,三味线音乐还给其他文艺、音乐品种带来深远的影响。

二、歌舞伎与“人偶净琉璃”

17世纪初,即在中国的明末,日本创始了歌舞伎,其确立和成熟则大约是在17世纪下半叶。歌舞伎是日本艺人接受外来艺术,主要是中国艺术,结合本国乡土艺术所创造的重要的综合性艺术品种。中国在清末时期,已有短期访日的王韬和李筱圃分别在其《扶桑游记》和《日本纪游》中记载他们在日本观看歌舞伎的印象。[①]

---

① 可参阅王晓秋:《近代中日文化交流史》,中华书局,1992年9月版,第220～221页、第181～182页。

关于日本歌舞伎如何吸收中国历代的歌舞、戏剧因素，历史发展情况又如何，是一个有待深入探讨的课题。

从日本吸收中国音乐的历史角度来看，隋唐时期由中国传入的伎乐、舞乐、散乐等等，除了对于日本宫廷的影响外，对于日本民间艺术也产生很大影响。从这方面看来，日本歌舞伎也可以说是萌芽于唐风文化盛行的飞鸟时代。歌舞伎在发展过程中逐渐摆脱不适合日本民族艺术趣味的外来的生硬因素，创造日本民族需要的精神和美感，从而一直保持着旺盛的生命力。歌舞伎从日本本国乡土艺术方面吸收的因素则包括民间乐舞和古典乐舞中的“田乐”、“能乐”等等。

从中国戏曲艺术发展的历史角度来审视，日本歌舞伎创立的 17 世纪初年，中国已经走过了唐代歌舞戏、宋代杂剧、辉煌的元代杂剧、成熟的明代昆曲以及弋阳腔等等各个阶段。因此日本和中国有不少学者根据各种历史资料和承传下来的舞台演出进行判断，认为日本的歌舞伎是曾经深受中国戏剧影响的一个艺术品种，包括题材和演出形式等等。在题材方面例如，歌舞伎的著名传统剧目《双蝶道成寺》，描写少女清姬为了追求爱情，变成一条蛇，向阻挠她的恶势力进行斗争，由于遭到失败，最后被扣压在一口大钟下面。这就和中国家喻户晓的《白蛇传》的戏剧情节非常相似。从演出形式来看，歌舞伎的演员主要从事表演，而歌唱则由另外的人担任，或是一人独唱，或是众人齐唱，这就和中国古代的弋阳腔等等的帮腔形式非常近似。再如，歌舞伎演出时，音乐伴奏人员横列一排，坐在舞台的后部上场门和下场门之间，这也和中国古代金、元时期戏曲演出的形式相一致，后者的演出形式可以在山西稷山县马村金代段氏墓群（第 4 号墓、第 5 号墓）的杂剧砖雕中看到，还可以在山西洪洞县明应王殿的

元代杂剧壁画上看到。①

日本歌舞伎音乐在初期还未使用三味线，当时演员表演时一边歌唱民谣或流行曲，一边演奏能乐的伴奏音乐。大约在17、18世纪之交，江户的歌舞伎中开始采用了三味线音乐。进入18世纪，“上方呗”（“地呗”）由艺人传到江户，歌舞伎就采用了“上方呗”这种形式。不久，大约就在18世纪上半叶，歌舞伎得到进一步发展，特别是由于舞俑剧及其伴唱的盛行，因此“上方呗”中的“长呗”就逐渐发展起来。进入19世纪，“长呗”脱离“上方呗”而独立，确立了江户品格，由此形成“江户长呗”。“江户长呗”后来简称为“长呗”，但是和“上方呗”中的“长呗”已经不同了。

由此可知，无论是“上方呗”（“地呗”）、“长呗”，都和三味线音乐有关，特别是“长呗”进入19世纪以后，三味线的技巧获得长足的发展。

因此，“三味线组呗”——歌舞伎采用三味线、“上方呗”，“长呗”发展——“江户长呗”形成并独立，从这一发展线索可以看出三弦音乐对于日本音乐文化的影响。

所谓“人偶净琉璃”，是指说唱艺术“净琉璃”（源自人名）与“人偶”（傀儡）表演相结合的一种综合艺术形式。“净琉璃”这种说唱艺术最初是说白艺术，其早期作品《净琉璃姬物语》（姬，姑娘；物语，故事）原来也是说白的，后来加入曲调，初由琵琶伴奏形成说唱。由于《净琉璃姬物语》这个爱情故事的说唱十分流行，于是人们就使用它的女主人公的名字“净琉璃”来指称说唱艺术的总体。到了16世纪后半叶，由泽住检校首创以新乐器三味线来伴奏，于是形成新型的说唱艺术，从而赢得更多的观众，以后并从盲艺人转移到非盲人手中。后来泽住检校的弟子和

① 参阅《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1983年8月版，彩图插页第5、6、8各页。

“人偶”艺人合作，开始将“净琉璃”配合“人偶”在京都表演，于是形成“人偶净琉璃”。

“净琉璃”和歌舞伎一样，也是日本艺人接受外来艺术之后的创造，它们同是日本民间的重要艺术品种。大约在公元16、17世纪之交，“净琉璃”以江户为中心而发展。17世纪中叶，“净琉璃”的中心移到京都、大阪一带。

关于日本采用“人偶”艺术的历史，可以追溯到8世纪末前后。当时日本民间已经有了“人偶”剧表演，但这种表演形式究竟是从中国传入的，还是日本固有的，日本学术界的说法不一。从“人偶”表演开始结合“净琉璃”，并使用三味线伴奏来看，这其中则确是包含着从中国吸收的音乐因素。

歌舞伎和“人偶净琉璃”的特点是热烈、激昂，富有民间艺术的活力，适应着市民阶层的艺术口味。歌舞伎和“人偶净琉璃”二者本来完全异质。但从江户时期起，二者作为群众艺术互相影响、共同发展，歌舞伎中有时也采用“净琉璃”，又可称为姊妹艺术。现代的歌舞伎不断吸收其他剧种的表演艺术，更为充满生命活力。

三、筝　乐

日本在奈良时代，从中国唐朝传来十三弦筝，当时主要用于“雅乐”的管弦中，后来才用在催马乐等等的伴奏中。（参见第七章第二节）

中国的明朝时期，日本的筝乐出现了著名的流派：筑紫流。[①] 筑紫流的创始人叫做贤顺（1547？～1636），是九州的一位僧人。贤顺的功绩是使得筝这种乐器从日本“雅乐”中独立出来。贤顺在13岁时师从中国的郑家定学习古琴音乐。以后他把流传在九州各地的筝曲加以搜

① 筑紫，地名，在九州岛。

集整理，自己又创作组歌十首，形成了筝乐的筑紫流。从后世筑紫流的谱本来看，其中收录有筝曲《阳关曲》、《秋风辞》等。这种用唐韵歌唱的筝曲，从曲风考察，它们受到中国琴歌（古琴伴奏的歌曲）的影响，因此有的日本音乐学者认为，上述乐曲是中国明代古琴音乐的日本筝曲化。筝的艺术在九州有着深远的影响，直至现代仍流传着许多由中国传去的筝曲。

贤顺时期的筝乐，主要在僧侣、武士阶层传播，作为修身养性的手段，严禁用来从事娱乐。贤顺以后，筝乐趋向世俗化。世俗筝曲的创始人是八桥检校（1614～1685）。八桥检校先是学习筑紫筝，然后加以创新，作有筝的组歌等作品。八桥检校以后，世俗筝乐的流派不断发展，演奏技巧不断提高，筝乐更趋普及。有的流派推动了筝与三味线的合奏，有的在创作以筝伴奏的说唱性歌曲方面做出贡献，出现许多筝乐的作曲家和演奏家。

江户时代末期的光崎检校（？～1853），不满足于筝从属于三味线的情况，于是创作了筝曲《五段砧》，它是最早的真正独立的两个筝的二重奏，采用了日本风格的支声复调手法。继而又在公元1837年创作《秋风曲》，完全脱离了“地呗”这种三味线歌曲的性格，歌词由莳田雁门编写，取材于中国唐代白居易的《长恨歌》。

大约到19世纪中叶，筝的独立性进一步加强，出现真正独立的筝曲。筝已经成为日本传统音乐的代表性乐器之一，其兴盛持续到现代。

清末大约光绪五年中国的王韬访问日本时，见到筝乐表演，日人仍称筑紫筝，有13弦，说是流传约四、五百年，源于中国，经海舶东来，先传到长崎，然后波及各地。可见中日音乐文化交流的史实，已深入日人心中。①

---

① 可参阅王晓秋：《近代中日文化交流史》，第221页。

四、“明清乐”——《魏氏乐谱》、《东皋琴谱》

日本音乐历史上的所谓“明清乐”，其概念和包含的范围是个有待深入探讨的问题。有的学者认为，日本的“明乐”通常是指明末传到日本的中国音乐，而“清乐”是指19世纪传到日本的中国清代的俗曲。在日本明治时代，开始将它们合称为“明清乐”。其实，就史实而言，中国清代传到日本的音乐并不始于19世纪，其范围也并不限于俗曲。根据这样一种宽泛的概念，本书在这里着重介绍明末清初时期在日本影响比较显著的两部乐谱，即《魏氏乐谱》、《东皋琴谱》和它们的传播者。



〔图37〕明清乐演奏图
原载日本《明清乐之刊》(1894年)，选自《中国音乐史图鉴》。

魏双侯和《魏氏乐谱》[①]

中国明末时期，有一位宫廷乐师魏双侯（？～1689），名九官，又名九使，字之琰，号尔潜，福建人。崇祯年间社会动荡，魏双侯离职经商海外。清初康熙五年（1666）去安南，六年后携带若干中国乐器归化日本，



〔图 38〕清乐合奏之图

原载日本《月琴自在》（1895 年），选自《中国音乐史图鉴》。

取姓钜鹿，定居长崎。魏双侯掌握中国古代歌曲或拟古歌曲 200 余首，并擅长丝竹，归化日本后在长崎和京都宫廷中表演，受到欢迎。他传播的音乐在日本被称做“明乐”或“魏氏乐”。

魏双侯的四世孙魏皓（？～1774），字子明，日本姓名为钜鹿富五郎，弘扬家学，继续在京都表演并教授祖传歌曲音乐，名声益盛，十余年间就学者达数百人。到 18 世纪 60 年代，明乐在日本相当流行。由于学习者日多，为便于教学，魏皓就编写了《魏氏乐谱》，经过日本人士

---

① 钱仁康教授的文章《〈魏氏乐谱〉考析》，对《魏氏乐谱》进行了考证研究，载《音乐艺术》1989 年第 4 期。这里采用了其若干资料和论点。

平信好师古校定，在明和五年（1768 年序）出版，其中收有“明乐”50首。

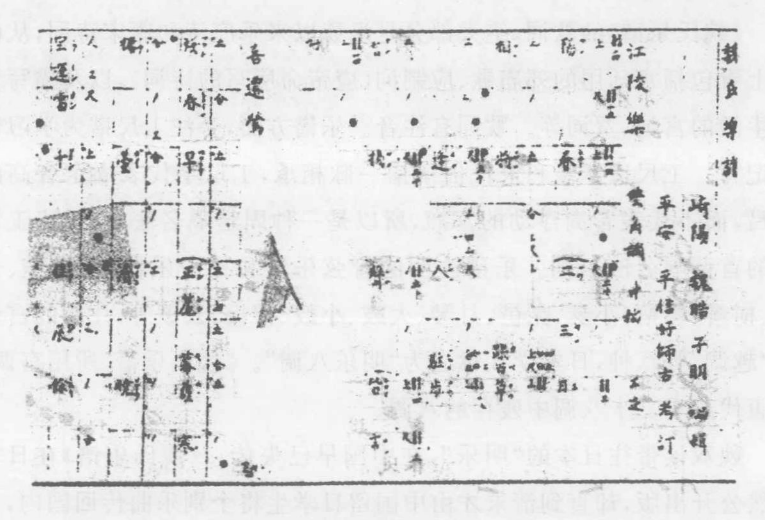
魏皓去世后，其门人筒井郁又撰写了《魏氏乐器图》（1780），图解“明乐”所用乐器，十分精详。“魏氏乐”的风行延至江户时代末期，有不同的抄本和刊本，以不同的书名传世。不同来源的“明乐”，由于所据乐器不同等等原因，记谱也时有差异。

《魏氏乐谱》的歌词，绝大部分是汉魏以来乐府诗和唐宋诗词，从内容上看包括宫廷用的郊庙歌、应制词（应帝命所写的诗词），以及描写贵族生活的宫词、贺词等。歌词有注音。乐谱方面，旁注工尺谱为学习者所记写。工尺谱体系和宋代俗字谱一脉相承，工尺字代表固定音高的律吕，而不代表音高浮动的宫商，所以是一种固定唱名法，与近代工尺谱的首调唱名法不同。乐谱注明的管弦乐器和打击乐器有：巢笙、龙笛、横箫、筚篥、小瑟、琵琶、月琴、大鼓、小鼓、檀板、云锣等；注明的宫调有“越调”等八种，日本学人称之为“明乐八调”。《魏氏乐谱》所用宫调，是唐代燕乐二十八调中残存的八调。

魏双侯带往日本的“明乐”，在中国早已失传。《魏氏乐谱》在日本虽然公开出版，却直到清末才由中国留日学生将个别乐曲传回国内，首先是其中的《清平调》，歌词取自唐代诗人李白的乐府诗，曲调古朴典雅。清代光绪三十二年（1906）出版的叶中冷编《小学唱歌初集》等四种唱歌教材都收有这首歌曲。《清平调》一歌来源于日本音乐教育家铃木米次郎（1868～1940）存谱。铃木认为，“此曲为唐人绝调，故音乐家相传弗失”，可见日本音乐界之重视。“魏氏乐”回传中国以后，开始引起中国音乐界的关注。公元 1934 年作曲家黄自在创作《长恨歌》时，以《清平调》的曲调为素材，编写成女声三部合唱曲《山在虚无缥缈间》，收为其中的一章，极富民族特色。

日本现代音乐学者林谦三（1899～1976）根据《魏氏乐谱》，着重对

其宫调进行了研究，并和受到中国古代宫调影响的日本乐调进行了对比，著成《明乐八调研究》(1943)，将《魏氏乐谱》中的八首歌曲解译成现代乐谱，附于文末。公元1957年我国出版了《明乐八调研究》的张虔译本。此前此后，还有一些音乐学者对《魏氏乐谱》进行了多方面的理论研究和乐谱解译。近年来《魏氏乐谱》全书的复印件传入国内，我国音乐界才了解到50曲的全貌。
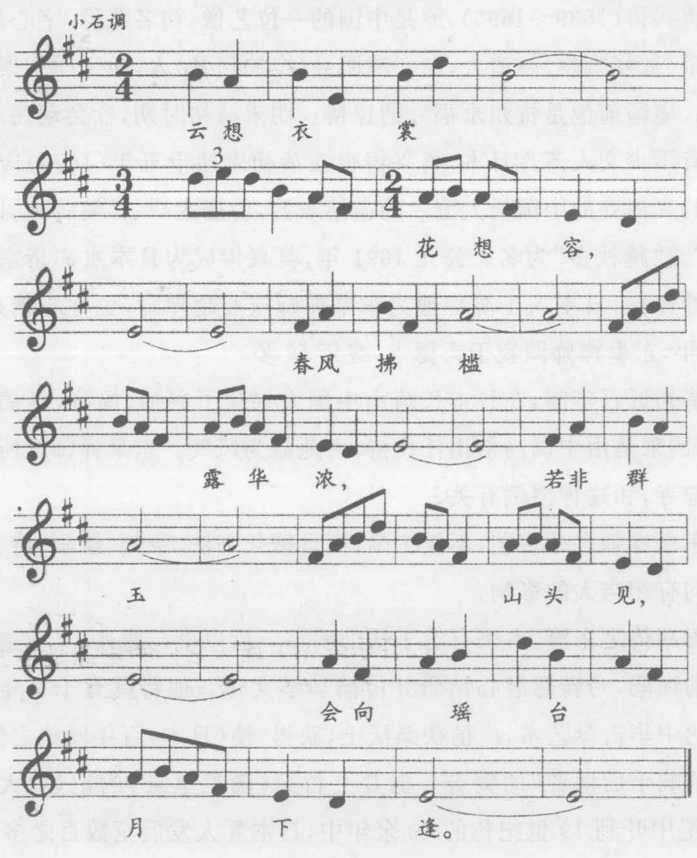


〔图39〕《魏氏乐谱》
原载日本芸香堂刊本(1768年)，选自《中国音乐史图鉴》。

我国当代音乐学者钱仁康，对于《魏氏乐谱》的歌词、宫调、乐曲结构、节奏、句法、乐曲起讫音等进行翔实考证后认为，可以"证明《魏氏乐谱》的五十曲都是前朝的旧曲，不是明朝新撰的乐曲"。他还提出，日本人士称之为"明乐"的《魏氏乐谱》，其实和明代的民间音乐、戏曲音乐毫无关联，它们的来源是很古老的，是南宋以前宫廷音乐代代相传的历史遗留，确实是一份极其宝贵的音乐遗产。

清乐在日本兴起后，明乐渐次衰微，濒于绝迹。直到明治(1868～

1912)初年,才有重振旗鼓之势。当时日本的清乐家常自称为“明清乐师”,既传授清乐,又传授明乐,因此有的明乐已被吸收到清乐中去。所以在明治时代清乐常常又被包含在“明清乐”之中。

今据《明乐八调研究》张虔译本,选刊《清平调》如下。



〔谱1〕《清平调》
选自《明乐八调研究》。

东皋禅师和《东皋琴谱》①

中国的古琴艺术虽然早在唐代就已经东传日本，但是后来从平安时代后期起却趋向衰落。到了江户时代，古琴艺术在日本又走向复兴和发展，这主要是由于中国清代初年蒋兴俦东渡以后传授琴艺，产生广泛影响的结果。

蒋兴俦(1639～1695)，原是中国的一位艺僧，初名兆隐，字心越，别号东皋、鹫峰野樵、越道人，浙江浦阳县(今浦江县)人，生于明末崇祯十二年。离国前他是杭州永福寺的住持。明末清初时期，社会动荡不安，中国有不少文人流亡日本，蒋兴俦也在清初康熙十五年(1676)应先期去日的兴福寺的中国僧人澄一的邀请东渡，侨居水户、长崎等地，以“杜多俦”或“越杜多”为名。公元1691年，蒋兴俦成为日本水户岱宗山天德寺的住持，日本人士尊称他为东皋禅师或心越禅师，也称心越兴俦。1695年，东皋禅师圆寂于天德寺，终年57岁。

清初近百年间，在日本长崎由中国人兴建了兴福、福济、崇福三个寺院，例来是由中国高僧担任住持，由此蔚为风气。东皋禅师之所以住持天德寺，和这种惯例有关。

东皋禅师多才多艺，不仅工琴，而且擅长书法、篆刻、绘画、诗文，在日本均有相当大的影响。

蒋兴俦之东渡，本来有志于扶助明室。后以事与愿违，又曾遭异宗僧徒的诬陷，乃转意潜心钻研并传播琴学文化。他将具有千百年优良传统的中华古琴艺术，广植扶桑沃土，获得“使(日本)百年既绝之徽音，再振其响于后世者”的赞誉。据井上竹逸《随见笔录》的记述，大约从18世纪中叶到19世纪初的40余年中，日本琴人发展至数百之多。

---

① 关于东皋禅师的若干资料采自谢孝苹文《旅日琴僧东皋心越》，载《音乐研究》1993年第4期。

东皋禅师在日本传授琴学琴艺，形成师承宗系，200余年不衰。日本著名音乐学者岸边成雄为此调查研究，制有《东皋琴系传承表》。早期著名弟子有：人见竹洞、杉浦琴川等。杉浦琴川的弟子小野田东川（1683～1763）以传授琴艺为专业，弟子和琴友多达120余人，颇有社会影响。属于东皋琴系的较晚的重要琴家还有铃木兰园、儿玉空空等等。在日本茨城县祇园寺，珍藏有东皋禅师的手泽，计琴谱5曲。此外，日本浅野斧山编著有《东皋全集》（1911）行世。
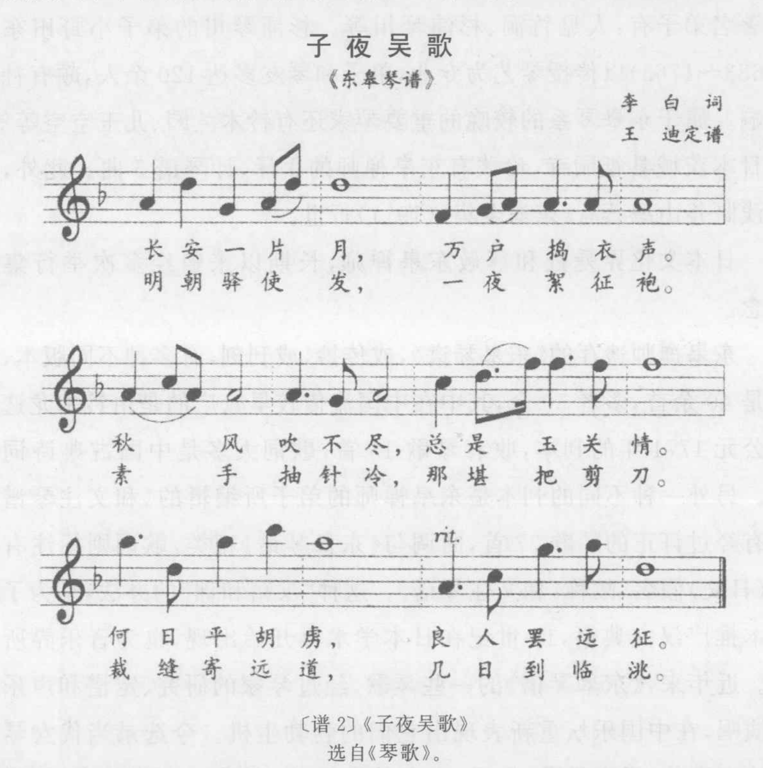
日本文化界爱戴和尊敬东皋禅师，长期以来曾经多次举行集会纪念。

东皋禅师遗存的《东皋琴谱》，或传抄，或刊刻，有多种不同版本，通常是40余首，多者50余，其中在中国流传较早较广的是由铃木龙选编的公元1771年的刊本，收有琴歌15首，歌词大多是中国古典诗词作品。另外一种不同的刊本是东皋禅师的弟子所编辑的《和文注琴谱》，收有经过订正的琴歌37首，曲调与《东皋琴谱》相类，歌词则标注有和文（日文）假名，故称《和文注琴谱》。这种“汉籍和训”的办法，是为了在日本推广汉文典籍，15世纪在日本学术界开始出现，也为音乐界所采用。近年来，《东皋琴谱》的一些琴歌，经过琴家的研究、定谱和声乐家的演唱，在中国乐坛重新表现出它们的勃勃生机。今选录当代女琴家王迪定谱的《子夜吴歌》如后，出自其编辑的《琴歌》（文化艺术出版社，1983年6月版），曲调十分优美动人。

中国古琴音乐于17～19世纪在日本广为流传的情况，当时我国知识界大多并不了解。公元1914年，周庆云刊刻《琴书存目》，在卷六的抄本《和文注琴谱》的跋中，简要介绍了东皋禅师的名号等，在国内湮没多年的绵延于东瀛的古琴音乐信息，由此宣示。

最早进行著述向世人详细介绍东皋禅师事迹的，是荷兰汉学家古立克（Robert Hans van Gulik，1910～1967），其汉文姓名是高罗佩。古

立克在本世纪30年代担任荷兰驻日本东京使馆外交官员，于上野图书馆接触到东皋禅师文物遗存，从而潜心研究东方文化，特别是汉文化，



〔谱2〕《子夜吴歌》
选自《琴歌》。

不遗余力地宣传和介绍东皋禅师的业绩。公元1937年高罗佩撰成*Chinese Music and its Introduction into Japan*（《中国雅琴及其东传日本》）一文。1940年，日本东京上智大学出版高罗佩撰*The Lore of Chinese Lute*（《琴道》），该书附录中论述到东皋禅师在日本从事的古琴事业以及中国琴学在日本的传播。1943年高罗佩调任荷兰驻中国大使馆一等秘书，来到重庆。1944年7月，高罗佩又发表全面介绍东皋禅师的专著《明末义僧东皋禅师集刊》，相当丰富翔实。清代时期对中

日文化交流做出重要贡献的东皋禅师，通过荷兰学者高罗佩的著述，在中国和世界范围被更多的人士所了解。

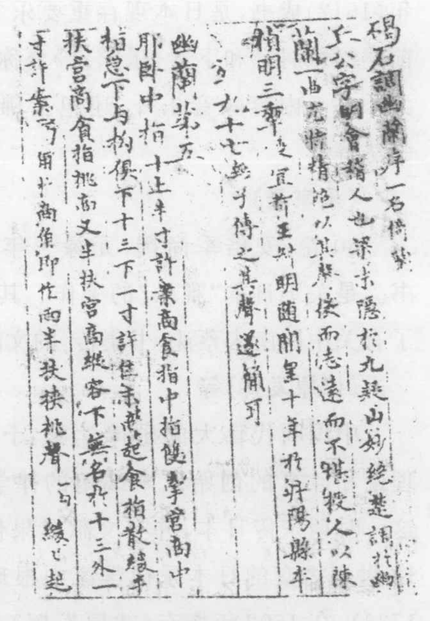
五、中日文化交流中的音乐文献

在本书第七章第二节中，曾经简要介绍了属于该时期的日本重要音乐文献，其中有《信西古乐图》、《教训抄》等。在明清时期内，特别是日本的江户时代，日本对于中国音乐文献的研究较过去有进一步的发展，体现在其文献中。今摘其要者，简介如下。

古琴谱《碣石调·幽兰》

中国的古琴艺术源远流长。中国今存最古老的乐谱是一首用文字表述的古琴乐谱，叫做《碣石调·幽兰》，《幽兰》是乐曲的标题，《碣石调》用来表明其曲调的基础。这份乐谱得以在中国面世，是由于中日文化交流史上的一段佳话。

《碣石调·幽兰》琴谱，由南北朝时期梁朝的丘明（494～590）传谱，是唐代写下的一种卷子形式的文字谱。它在中国久已失传，但在日本却有平安时代的抄本。


碣石調幽蘭序一名倚蘭
丘公字明會稽人也梁末隱於九疑山妙絶楚調於幽
蘭一曲尤特精絶以其聲微而志遠而不堪授人以陳
禎明三年授宜都王叔明隋開皇十年於丹陽縣卒
年九十七無子傳之其聲遂簡耳
幽蘭第五
耶臥中指十上半寸許案商食指中指雙牽宮商中
指急下與構俱下十三下一寸許住末商起食指散緩半
扶宮商食指挑商又半扶宮商縱容下無名於十三外一
寸許案商角徵即作兩半扶挾挑聲一句 緩起

〔图 40〕《碣石调·幽兰》
选自《中国音乐史图鉴》。

清末光绪年间，两度出任日本公使的黎庶昌（1837～1897），驻日本六年，结交许多日本学者、诗人，多次举行诗会，有唱和诗集传世。由于日本保存有在中国国内业已失

传或残缺的古代佚书，引起了黎庶昌的关切。他和曾经在日本搜集佚书多年的杨守敬协同，广泛搜集珍本，并亲自主持，由杨守敬担任校勘，辑成《古逸丛书》26 种共 200 余卷，经日本刻工精心制作，影照摹刻制版，然后带回中国于公元 1883 年左右陆续刊行，其中就包括当时完好地保存在京都西贺茂的神光院里的《碣石调·幽兰》在内。这一历史十分悠久的琴谱的回归，对于我国研究古代琴曲、曲目、弹奏技巧、文字记谱法等等，均有十分珍贵的文献价值。

《体源抄》

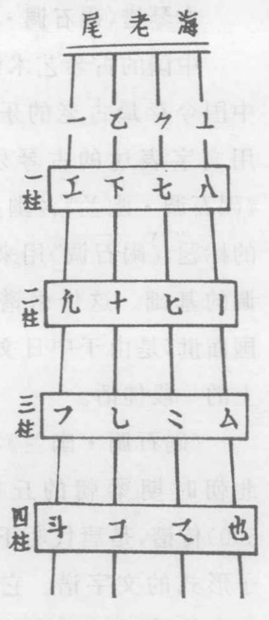
日本乐官丰原统秋著，室町时代永正九年(1512)成书，是日本现存重要乐书之一，与前述《教训抄》和下述《乐家录》合称日本的三大乐书。内容除音乐外，还包括佛教、文学、书法等。

《乐家录》

50 卷，安倍季尚撰，元禄三年(1690)成书。是关于日本“雅乐”的著作。其内容引用了有关中国南宋蔡沈《书集传》的文献等。

《律原发挥》等

中国明代伟大的乐律学家、十二等比律理论和计算的创始人朱载堉的律学成就，在这一时期东传日本，并有文献成果传世。17、18 世纪之交的日本乐律学家中根璋(1662～1733)，在 1692 年撰有《律原发挥》一书，向日本学术界介绍朱氏《律吕精义》的主要内容，包括十二等比律的理论和计算等等。公元 1897 年，又有中村清二在《东洋学艺杂志》发表了《日本中国乐律考》。到 20 世纪初，中村清二的



〔图 41〕琵琶谱字
选自〔日〕安倍季尚著
潘怀素译《乐家录》卷九。

弟子、著名音乐学家田边尚雄也在《东洋学艺杂志》陆续发表有关中国乐律学的科学研究成果。[①] 这种重视中国乐律学成果的传统延至现代，1984年12月又有日本学者山口庄司发表《律吕精义与律原发挥》，对朱载堉和中根璋的著作进行比较研究。

此外还有《大日本史》中的"礼乐志"，广泛地运用了中国正史中的资料，等等。

第三节 与东南亚、南亚、西亚诸国的民间俗乐交流

明朝时期，中国的航海事业有很大的发展。大航海家郑和在永乐三年到宣德八年，即公元1405年至1433年的28年间，七次"下西洋"（当时"西洋"指东南亚加里曼丹岛至非洲之间的海域），使得中国的海外交往远达东南亚、南亚、西亚乃至非洲东海岸。郑和的随行人员有记述国外见闻的著作传世，因此也就将一些国家的音乐习俗、音乐文化的情况传到国内，延及后世。

明清时期，特别是和东南亚一些国家的音乐交流空前发展，而且民间交往的色彩十分浓厚。中国东南沿海的一些音乐品种扎根域外，为前代所未及。

早在明代以前，中国的东南沿海省份特别是福建、广东，移民东南亚者已经不少。例如今印度尼西亚爪哇之地，在郑和到达以前就有中国广东人和福建漳州、泉州人居住，当地买卖俱用中国铜钱。特别是郑和"下西洋"以后到清代时期，福建、广东一带人民移居东南亚者尤多。

---

① 参阅〔日〕岸边成雄：《东方音乐研究的昔日与今朝》，罗传开译，载《音乐艺术》1987年第3期。

在这种情况下，南音、梨园戏、潮州戏（潮调）、粤剧（广腔）等等中国乡土乐种剧种也就随之远播海外，其中尤以南音为突出。随着侨居的华人入籍侨居国，南音等乐种剧种又成为该国音乐文化的组成部分，起到一种特殊的音乐文化交流的作用。

一、明代时期东南亚、南亚、西亚国家音乐习俗见闻

在郑和"下西洋"的随从人员中，马欢、费信、巩珍三人在归国以后，分别著有《瀛涯胜览》、《星槎胜览》和《西洋番国志》，记述他们耳闻目睹的各种经历。今仅以其中巩珍的《西洋番国志》为依据，简略介绍当时向国内传播的东南亚、南亚、西亚一些国家有关音乐的社会习俗的情况。

占城国（今越南南部）："婚姻，男子先至女家成亲，过十日或半月，男家父母及诸亲友以鼓乐迎回，饮酒作乐。"

爪哇国（今印度尼西亚爪哇）："其婚姻：则男先至女家成亲，三日后乃迎回。男家击铜鼓、铜锣，吹椰筒及打竹筒鼓，并放火铳，前后短刀团牌围绕。""每月十五六夜月色好，则番妇集二十人或三十人，于月下联臂徐行。一妇为首，先唱番歌一句，众皆应声齐和。过亲戚及富贵家，皆赠以铜钱等物，名为步月行乐。"又，哑鲁国（在今印度尼西亚苏门答腊）的婚丧习俗与爪哇国相同。

对暹罗国（今泰国旧名）的婚姻习俗也有记载，说婚后三日，"男家置酒作乐"等。

古里国（今印度西海岸 Calicut）："亦有衏衏（即行院，指歌舞艺人团体或妓院），能弹唱，以葫芦壳为乐器，红铜丝为弦，唱番歌相和而弹唱，甚有音韵可听。"

祖法儿国（今阿拉伯半岛阿曼的佐法尔一带）："（王者）出入乘轿骑马，前后摆列象驼马队、牌手，吹筚篥、唢呐，拥从而行。"

在当时国际交往、信息传播的条件下，上述关于国外音乐习俗的记述，特别是关于乐器的记载，虽然只是片断零星，也弥足珍贵了。

二、南音等古老乐种剧种扎根东南亚

南音又名南曲、南乐、南管、弦管等，是中国的一个古老乐种，也是一个积淀层次深厚的乐种。其历史渊源说法不一，或说是源于晋代，或说是"唐宋遗音"，或说是成于明季，此处不必多做辩述。然而至迟是成熟于明代，而且在明代就已经远播东南亚一带，这是毋庸置疑的。

华侨之移居东南亚一带，历史久远，尤以福建、广东一带的人民为多。福建泉州，是中国最早对外港口之一，从唐末起就不断有人经过它谋生海外，明清时期更有很大的发展。以永乐十五年到十七年(1417～1419)间郑和第五次"下西洋"为例，他从泉州出发时，所带士兵多是闽南籍，因此就还带有随从的泉州乐师。后来士兵中有不少人留居马来半岛，这种情况就为乐种剧种的传播创造了条件。至迟到明末清初时期，闽粤沿海一带的乐种剧种，特别是像南音这样的重要乐种，在东南亚的一些国家有着相当重要的影响，而且这种影响延续不断至今。

南音之所以能够在东南亚一带扎根，和它的乡土特色很有关系。

南音的歌唱部分以闽南方言为基础，器乐的风韵又和歌唱部分相一致，因此带有浓郁的地方特色，流行于闽南方言区的泉州、晋江、漳州和厦门一带，在台湾、香港以及东南亚国家菲律宾、马来西亚、新加坡、印度尼西亚等主要是操闽南方言的华侨聚居地区也很盛行，成为东南亚一带华裔社区中的一个重要乐种。南音历史悠久，根深叶茂，特别能够打动人心，使人怀念乡土、寄托乡思。又由于它传播年代久远，秀丽出众，因此它的影响有时还超出华裔社区，在侨居国乃至更广泛的地域也发生着潜移默化的作用。

南音以外，像潮州筝曲在东南亚国家也有影响，如新加坡就发现过

清末时期用“二四谱”记录的潮州音乐曲谱的抄本。

此外，有的学者还提出，东南亚一些国家本身的乐种也和中国音乐存在着某些联系，它们或使用中国的乐器和传统记谱法，或吸收中国的律制等等，从而认为这类乐种的成因与同中国的文化交流有关。例如印度尼西亚爪哇的甘美兰(加美兰)音乐，又如，中国的潮州音乐和潮剧使用着大体上为七平均律的律制，而泰国、缅甸、柬埔寨、老挝、新加坡等东南亚国家的某些器乐中也存在着大体上为七平均律的现象，比较相似，等等。笔者以为，诸如此类复杂的音乐文化现象，由于目前有关资料的欠缺或不足，是一些有待深入探讨的重要课题，因此这里从略不论。

第四节 清代宫廷宴乐中的安南乐、缅甸乐、廓尔喀乐

明清时期宫廷音乐方面，值得一提的是，清代初年以强大的武功奠定了统一中国的基业以后，在宫廷宴乐中体现了域内多民族和四邻诸国乐舞繁荣昌盛的景象。

据《清史稿·乐志八》记载，“宴乐凡九：一曰队舞乐，一曰瓦尔喀部乐，一曰朝鲜国乐，一曰蒙古乐，一曰回部乐，一曰番子乐，一曰廓尔喀部乐，一曰缅甸国乐，一曰安南国乐”。“队舞”用于宫中庆贺宴飨，其下所属最初有蟒式舞，又名“玛克式舞”，大概是源于满族的乐舞。其余八种分属东、北、西、南四方，是所谓的“四裔乐舞”，同列于宴乐之末。这些乐舞中的瓦尔喀部(在长白山麓、黑龙江中下游)乐、蒙古乐、回部(指新疆南部畏吾儿族地区)乐、番子(指四川金川和西藏的藏族)乐，属于境内少数民族的乐舞。其余的朝鲜国乐、廓尔喀部乐、缅甸国乐和安南国乐，则指四邻国家的乐舞。东邻的朝鲜乐已有专节论述，此处从略，

另外三个南邻国家的乐舞简介如下。

安南乐

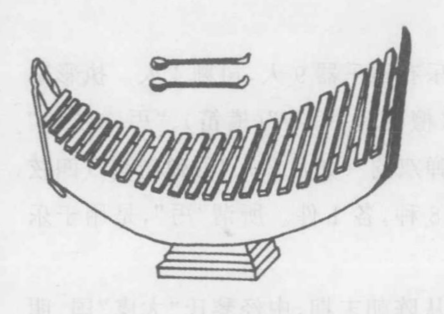
《清史稿·乐志八》记载，安南乐有司乐器 9 人，司舞 4 人。执彩扇而舞。所用乐器有“丐鼓”、“丐拍”（檀板）、“丐哨”（横笛）、“丐弹弦子”（三弦）、“丐弹胡琴”（胡琴类）、“丐弹双韵”（如月琴）、“丐弹琵琶”（四弦乐器）、“丐三音锣”（品字形锣），共 8 种，各 1 件。所谓“丐”，是用于乐器名称之首的越南语音译。

中国的明清时期，是古代越南从陈朝末期，中经黎氏“大虞”国、明属“交趾省”（1407～1427），后黎朝恢复独立并改国号为“大越”（1428～1789）到阮福映执政（1789～），称帝并改国号为“越南”（1802 年～）以后的时期。“大越”国在公元 1471 年并其南邻占城（林邑）。

这一时期的古代越南各朝，仍延续前一时期历朝的传统，在官制、科举、教育、宫廷礼乐等各种典章制度方面仿效中国，文化方面与中国的交流往来也颇为频繁密切。例如，“大虞国”时期造“雅乐”，习文舞武舞，行郊祀礼；后黎朝时期，宦官梁登仿照中国明朝乐制修订新乐，分为“堂上乐”、“堂下乐”；阮朝时期，仿照中国古代乐制作“八佾之舞”，等等。

缅甸乐

《清史稿·乐志八》记载，缅甸国乐分为两种体制：“粗缅甸乐”有司乐器 5 人，司歌 6 人；“细缅甸乐”有司乐器 7 人，司舞 4 人。“歌合以粗乐”，“舞合以细乐”。所谓“粗乐”，通常是指以打击乐占重要地位的豪放性的乐器组合；“细乐”，通常是指以管弦乐占重要地位的精致性的乐器组合。

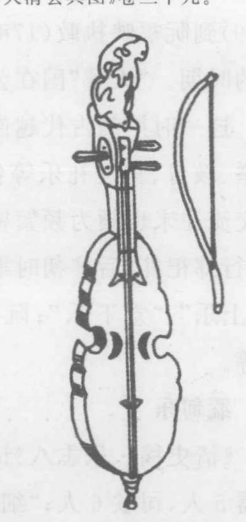


〔图 42〕缅甸乐器巴打拉
选自《大清会典图》卷三十九。



〔图 43〕缅甸乐器蚌札
选自《大清会典图》卷三十九。

“粗缅甸乐”所用乐器有：“接内塔兜呼”（革制击乐器）、“稽湾斜枯”（似云锣）、“聂兜姜”（管乐器）、“聂聂兜姜”（似金口角而小，余与聂兜姜同）、“结莽聂兜布”（击乐器），共 5 种，各 1 件。“细缅甸乐”用乐器“巴打拉”（击乐器）、“蚌札”（革制击乐器）、“总稿机”（弹拨乐器）、“密穹总”（弹拨乐器）、“得约总”（弓弦乐器）、“不垒”（管乐器）、“接足”（击乐器），共 7 种，各 1 件。以上“总稿机”、“密穹总”的图录见第五章第四节。另外有三种如〔图 42〕、〔图 43〕、〔图 44〕所示。



〔图 44〕缅甸乐器得约总
选自《大清会典图》卷三十七。

廓尔喀（尼泊尔）乐

《清史稿·乐志八》记载，表演时司乐器 6 人，司歌 5 人，司舞 2 人。舞者足系铜铃。乐器用“达布拉”（鼓）一，“萨朗济”（弓弦乐器）三，“丹不拉”（弦乐器）一，“达拉”（击乐器）一，“公古哩”（铜铃，舞者系足腕）二。其中三种如后图所示。

清代文献中的"廓尔喀",来自尼泊尔王国的王朝名称,实际上即指尼泊尔。尼泊尔北接中国,南邻印度,音乐文化从两方面接受影响。北面由于高山阻隔,影响较小,但假面舞、乐器、唱法等,和中国西藏藏族也有类似之处。



〔图 45〕尼泊尔乐器达布拉
选自《大清会典图》卷三十九。

〔图 46〕尼泊尔乐器萨朗济
选自《大清会典图》卷三十七。

〔图 47〕尼泊尔乐器丹布拉
选自《大清会典图》卷三十六。

此外,这一时期印度也曾经和我国有过音乐交流。清末光绪六年(1880),印度国王向清宫廷赠送过乐器等。

第十一章　与中亚、西亚音乐交流的重要成果

第一节　木卡姆音乐的流传和珍贵文献《乐师史》

所谓木卡姆音乐，在中国国内范围是指新疆地区维吾尔族的一个乐种，它是包含歌曲、器乐和舞蹈音乐的大型综合套曲。它时常在民俗节日、庆贺婚礼等场合表演。唱词有的是古代诗人名作，有的是民间艺人创作；有的叙事，有的抒情；多表现人民热爱生活，揭露黑暗，向往幸福等，反映爱情生活的比重较大。木卡姆音乐历史悠久，根基深广，绚丽多姿，光彩照人。维吾尔族木卡姆音乐和维吾尔族人民的生活结合紧密，具有浓郁的世俗性，它不仅受到维吾尔人民的喜爱，也受到全国各族人民的喜爱，是维吾尔族的重要乐种，也是中国的重要乐种之一。

从中外音乐文化交流的视角来观察，木卡姆音乐的渊源和流脉是个十分重要的课题。虽然中外音乐学者几乎都认为中国新疆维吾尔族的木卡姆音乐曾经接受外来音乐的影响，但是由于问题性质涉及的学术领域非常广阔——包括民族迁徙史、宗教史、语言学、民族学、民俗学等等，因此在关于维吾尔木卡姆何时形成，其接受外来影响的性质、程

度等等方面，说法都有很大的差异，甚至决然对立，完全相左。例如，有的学者认为，汉代的《摩诃兜勒》已经是某种木卡姆的雏形或原始形态；有的认为，维吾尔木卡姆音乐是继承并发展了隋唐时期龟兹乐等等之中的大曲而形成；包括国际知名学者在内，也有的认为，维吾尔木卡姆的产生，是新疆音乐"伊斯兰化"的结果，或者说是"伊斯兰入侵了该地(指新疆)后所带进的阿拉伯文化"，因此14至15世纪时期它才刚刚开始萌芽，和龟兹乐了无相涉；也有的学者根据维吾尔木卡姆歌词中的阿拉伯语借词来分析，认为这些歌词产生于15世纪，因此认为南疆木卡姆与它们同时产生在叶尔羌汗国(在今南疆)时期；等等。①

围绕着维吾尔木卡姆的中外音乐交流问题，十分复杂，进行探讨需要求本溯源。关于汉代时期的《摩诃兜勒》，渺茫难稽，这里不拟涉及(请参阅本书第三章第一节)。以下的探讨，着重从维吾尔木卡姆的音乐渊源着眼。

一、维吾尔木卡姆音乐和南北朝隋唐时期的龟兹乐有无联系？

维吾尔木卡姆产生在哪个时期，由于至今缺乏确凿的资料依据，所以音乐学界难以取得共识。这里所以首先提出维吾尔木卡姆和南北朝隋唐时期的龟兹乐有无联系，是由于它不仅涉及维吾尔木卡姆本身的历史渊源，同时也涉及维吾尔木卡姆接受外来音乐影响的历史渊源。因此叙述不得不从头说起。

至迟在中国唐代初年，龟兹乐的水平在西域诸国音乐中已经取得领先地位。唐太宗时期高僧玄奘游历西域诸国17年，在由其口述，经

① 参见：《关于我国维吾尔族木卡姆起源问题综述》，绿洲报导，载《音乐研究》1989年第2期；《国内首次木卡姆研讨会在乌鲁木齐举行》，杜亚雄报导，载《音乐研究》1989年第3期。

另一僧人辩机编撰的《大唐西域记》(646 年成书)卷一中,记述龟兹国的音乐说,“管弦伎乐,特善诸国”。如此高水平的龟兹音乐,后来到哪里去了呢?如果说是从历史上“消失”了,无人继承,实在难以圆通其说。如果史实是“不曾消失”,而是有人继承发展,那么又是什么人继承发展了它?这就涉及 9 世纪中叶以后回鹘人在龟兹一带的发展问题。

今“维吾尔”族称,来自音译,是其民族自称。在汉文史籍中曾有多种不同的译法:北魏时期称“袁纥”,隋称“韦纥”,唐宋称“回纥”、“回鹘”,元明称“畏吾儿”,等等。维吾尔族的族源,远可追溯到公元前,这里从略。和龟兹乐继承发展有关的事件是发生在唐代晚期的“回鹘西迁”。

唐代回鹘部西迁前据有鄂尔浑河流域一带(在今蒙古人民共和国北部),建有游牧的封建汗国。公元 840 年左右,回鹘部为黠戛斯所灭,遂分成三支陆续西迁:一支据有吐鲁番盆地,称“高昌回鹘”;又一支到达葱岭西,称“葱岭西回鹘”;第三支迁往河西走廊(在今甘肃),称“河西回鹘”。后来,前两支回鹘的势力在天山南路迅速发展,消灭了龟兹(在今新疆库车)等邦国。于是以这两支回鹘作为主体,在漫长的历史过程中,与天山南北的龟兹人、焉耆人、于阗人、汉人、吐蕃人、契丹人、蒙古人等逐步融合,繁衍生息,形成明清时期的畏吾儿人,即现代维吾尔族的先人。而第三支的“河西回鹘”则是今甘肃裕固族的先人。因此,经过西迁在今新疆南部定居下来的经历过与龟兹人等融合的回鹘人,即今南疆维吾尔族的主要先祖,应当就是龟兹乐的合乎历史逻辑的主要继承人。特别是定居在天山南路龟兹一带的回鹘人,当他们继承了龟兹乐的时候,就已经在某种程度上接受了古代西域音乐,特别是古代印度音乐因素的影响。所以如此进行判断的依据之一,是由于从逆向考察来分析,虽然现代南疆地区的维吾尔族和甘肃裕固族都是古代回鹘的后裔,但是他们的音乐在调式音阶性质方面的体系已经迥然不同——南疆维吾尔族音乐基本上属于波斯——阿拉伯音乐体系,而裕

固族音乐则属于中国音乐体系。[①] 即维吾尔族音乐和裕固族音乐在调式音阶方面的根本区别，有着历史根源方面的重要原因：维吾尔族继承了古龟兹乐，而裕固族不曾继承龟兹乐。当然，古代龟兹乐所接受的古代印度音乐，并不等同于后来的波斯音乐、阿拉伯音乐，但从调式音阶性质看来，它们有相近的特点，所以现代乐律学家将它们归入同一音乐体系，即所谓 3/4 音体系[②]——简单说来，是含有 3/4 音的调式体系，如简谱微降 **7** 距离 **6**、**i̇** 约为 3/4 音。

因此笔者认为，肯定维吾尔木卡姆音乐的源头和龟兹乐存在着联系，那么根据本书第四章第二、第五节的看法，就意味着近现代维吾尔木卡姆音乐通过继承龟兹乐，实际上就已经在某种程度上融合着西域音乐，特别是古代印度音乐的成分，即，源远流长的维吾尔木卡姆音乐的源头就已经是音乐交流的产物。

二、木卡姆音乐是伊斯兰世界共有的音乐文化现象

"木卡姆"一词是音译，源于阿拉伯语，对其含义的解释多种多样，如"演唱者所在的位置"、"最高位置"、"套曲"、"音阶"、"调式调性"、"旋律型"等等，这可能是由于时期不同、民族不同、国家不同、使用的条件不同、对象不同，因而在含义上有所差别。木卡姆一词的起源，或认为原指 10 至 11 世纪阿拉伯的一种叙述故事的文学品种，13 世纪以后才由音乐领域借用而广泛流传。[③]

在我国新疆，木卡姆音乐主要是在信仰伊斯兰教的维吾尔族中间流传发展，但由于民族间音乐文化长期交流融合，在信仰伊斯兰教的乌

---

① 参阅王光祈：《东方民族之音乐》中之《世界三大乐系之流传》；杜亚雄《中国各少数民族民间音乐概述》，人民音乐出版社，1993 年 11 月版，第 93 页。

② 参阅缪天瑞：《律学》，人民音乐出版社，1983 年 5 月增订版，第八章。

③ 参阅周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，第 229～231 页。

孜别克、塔吉克等民族中也有所流传。不仅如此，木卡姆一类的乐种，还是国际上广大信仰伊斯兰教的国家或地区普遍存在的音乐文化现象。中亚的塔吉克斯坦、乌兹别克斯坦、土库曼斯坦等，南亚的巴基斯坦、印度，西亚的阿富汗、伊朗、伊拉克、叙利亚、土耳其，伊朗的北邻阿塞拜疆，以及非洲的埃及、利比亚、突尼斯、阿尔及利亚、摩洛哥、毛里塔尼亚等国家或其中某地区的世俗音乐中，均有属于木卡姆一类的音乐形式。但其具体名称，则因国家、地区、语言之不同或有差异，而且内容结构有别，风格有别，歌词有别，完整程度不一，兴起时期也不一。例如，塔吉克斯坦、乌兹别克斯坦、土库曼斯坦的木卡姆，阿富汗的木卡姆，伊朗的达斯特加赫，伊拉克、叙利亚、土耳其的木卡姆，印度、巴基斯坦的拉格，埃及的多尔，北非的努巴等，它们大多包含歌曲、器乐、舞蹈音乐，或具有其中的两种形式，音阶中含有微分音程——多是大约3/4音，表演时带有即兴性等。

上述各族各国各地区的木卡姆音乐，比较起来，以中国新疆维吾尔族的木卡姆音乐最为丰富完整，因而它被誉为“东方艺术瑰宝”。

中国新疆的维吾尔族木卡姆音乐，其下属种类最多，通常按照地区和风格划分为五种，即南疆木卡姆（喀什一带）、多朗木卡姆（麦盖提、莎车一带）、北疆木卡姆（伊犁一带）、哈密木卡姆和吐鲁番木卡姆。每一种木卡姆又可分为12套、6套不等，每一套各有专名。由于历史和地理的原因，以及在不同地区和境内汉、蒙古等民族的音乐进行交流融合等等原因，音阶调式呈现多样化的特点。南疆木卡姆音乐由于历史上继承了龟兹乐，地理上又处于和中亚、西亚交通的枢纽，因此音阶调式主要采用波斯——阿拉伯体系，突出的特点是七声音阶，甚至更为复杂的音阶，含有微分音程约3/4音。而多朗木卡姆的音阶调式虽然也是七声音阶，含有微分音程约3/4音，但常常以五声音阶为骨干。北疆木卡姆、哈密木卡姆和吐鲁番木卡姆则采用五声音阶较为更多些，即大体

上比较接近中国音乐体系。

在维吾尔族的五种木卡姆中，深沉多姿的南疆木卡姆最为古老，朴素雄浑的多朗木卡姆可能也相当古老。南疆木卡姆又称喀什木卡姆，最为完整丰富，包括12部大型古典套曲，共含有歌曲、器乐、舞曲200余首，演唱演奏一遍需要20多个小时。它的高度成就是由于有着古老的龟兹乐的根源，有着历代维吾尔人民的非凡创造，同时也应该包括吸收了伊斯兰世界，主要是中亚、西亚许多国家和地区的艺术成果。

就木卡姆音乐的乐调理论包括复杂的微分音程音体系的建树来说，最早的著名人物应该算是龟兹音乐家苏祇婆，其后是10世纪的音乐家艾甫·纳斯尔·法拉比，再后是11世纪的阿拉伯的伊本·西纳，最后是13世纪的突厥人苏菲丁·艾尔玛威。这种渊源久远的国际性的音乐理论成就本身，也反映了微分音程音体系的国际性质。

三、新疆的“伊斯兰化”和维吾尔木卡姆音乐

木卡姆音乐既然是伊斯兰世界共有的音乐文化现象，自然和伊斯兰教的传播有关。

伊斯兰教，由穆罕默德（约570～632）创立。7世纪初，创教活动开始；622年，实现政教合一；7世纪30年代初，对外进行征服战争。

伊斯兰教传入中国的时期，根据现代史学家陈垣（1880～1971）的看法，是在伊斯兰教国家阿拉伯帝国，即大食，与中国正式通使的唐代永徽二年（651）。但新疆“伊斯兰化”的发生则要晚得多，而且有一个漫长的发展过程。

8世纪初，阿拉伯帝国的倭马亚哈里发王朝（661～750）进入鼎盛时期，由古太白（即屈底波）率领的阿拉伯军大举向中亚扩张。从705年至715年间，阿拉伯军占领“河外地区”，即今咸海东南、阿姆河与锡尔河之间的地带，临近中国的喀什噶尔（喀什），伊斯兰教的影响遂到达

中国边境。

公元10至13世纪时期,以中国喀什为中心出现了喀拉汗王朝。

10世纪中期,维吾尔族的祖先联合西域的葛逻禄族等建立了喀拉汗王朝,定都八拉沙衮(即碎叶,在今吉尔吉斯斯坦的托克马克)和喀什噶尔。喀拉汗王朝的苏土克·布格拉汗执政后,率先信奉伊斯兰教。自此伊斯兰教的影响不断东进,其统治下的臣属、部落等,也逐渐皈依伊斯兰教,从而改变了过去崇奉佛教、袄教等等的情况。公元960年,苏土克·布格拉汗的继承人宣布伊斯兰教为国教。从新疆地区改宗伊斯兰教的若干主要民族来看,可以大致了解"伊斯兰化"的一般进程:从10世纪末到15世纪时期,先后有维吾尔族、哈萨克族逐渐皈依伊斯兰教;其后到18、19世纪时期,柯尔克孜族、塔吉克族也改信伊斯兰教。乌孜别克族、塔塔尔族则是先后在18世纪至20世纪初迁来新疆前已信仰伊斯兰教。结果是伊斯兰教终于成为全疆占统治地位的宗教。喀什也逐渐成为喀拉汗王朝的伊斯兰教学术文化的中心,也是南疆维吾尔木卡姆音乐的中心。

总之,新疆"伊斯兰化"是个相当长的过程,仅从采用木卡姆音乐品种的主要民族维吾尔族来说,长达约有500年之久。

新疆的"伊斯兰化",是8世纪初伊斯兰教随阿拉伯大军在中亚影响扩展的继续,在中国具有地区性宗教改宗的性质,其内容还包含由此引发的政治、经济、文化、艺术、生活习俗等等一系列的变化。

毋庸多叙,新疆"伊斯兰化"对于新疆本地区乃至整个中亚的宗教、语言、文化、艺术和人民的风俗习惯等各个方面都产生了巨大影响。在音乐方面也应该充分估计这一变化所带来的深刻影响。但是,笔者以为,那种认为维吾尔木卡姆音乐的产生是新疆音乐"伊斯兰化"的结果,或者认为维吾尔木卡姆音乐是伊斯兰教带入新疆的"阿拉伯文化",则是一种停滞在事物表面进行观察的不正确的认识。这种不正确认识的

形成原因，除了前述割断维吾尔木卡姆音乐与龟兹乐的历史联系以外，主要还由于是在文字和乐器两个方面的问题上离开了音乐的特点思考问题、进行判断的结果。

的确，在“伊斯兰化”的过程中，新疆许多民族的文字产生了变化。维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族、乌孜别克族、塔塔尔族的语言均属于阿尔泰语系突厥语族。维吾尔族历史上使用过突厥文、回鹘文，哈萨克族历史上使用过突厥文，他们信仰伊斯兰教以后则改为使用阿拉伯文字母。柯尔克孜族信仰伊斯兰教以后使用阿拉伯文字母至今。乌孜别克族、塔塔尔族也均有阿拉伯文字母。但文化的积淀与发展远比文字改变更为复杂。

以维吾尔族来说，早在接受伊斯兰教以前就曾经创造过回鹘文字。回鹘文历史文献十分丰富，有高度成就。大约从 11 世纪起，维吾尔族开始广泛使用阿拉伯字母的文字，逐渐取代了回鹘文。到察合台汗国时期，这种取代回鹘文的阿拉伯文字又发展为“察合台文”。用“察合台文”写成的维吾尔优秀古典文学作品等仍然在历史上占有重要地位。因此文字的改变并不等于传统文化的消失。

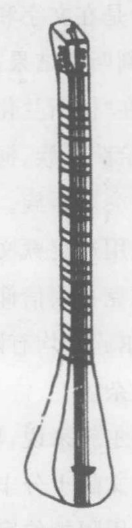
关于采用外来乐器的情况，从维吾尔族现代使用的乐器来看，其中大部分的确与伊斯兰教诸国流行的乐器名称相同或近似，此外也有同名异器或同器异名的情况，这些都可以说明乐器方面的同源或借取，反映出木卡姆一类音乐品种所用乐器的共性。从中国来说，其原因可能是由于这些乐器大多自西亚经中亚一带传入，并且在长期使用过程中或维持原形或进行过不同程度的改造。如达卜（手鼓）、纳格拉（鼓类）、奈依（竖笛）、萨它尔、都塔尔、弹布尔、艾捷克、卡龙（卡依）等，都是中亚、西亚许多国家中流行的乐器。这些乐器早在清朝《续文献通考》（1747）和《皇朝礼器图式》（1759）中，大多有图录可见。

有的学者认为，古代龟兹乐使用的乐器十余种如琵琶、羯鼓等，在

现代维吾尔木卡姆音乐中已经荡然无存(史实还值得仔细研究),而现

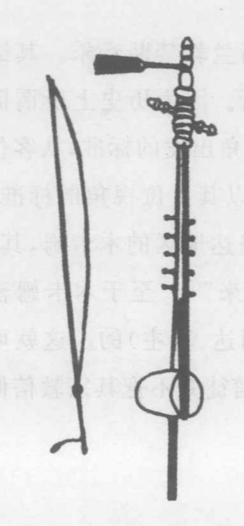


〔图 48〕达卜(手鼓)
选自《续文献通考》。

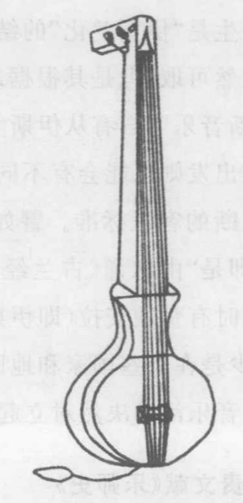


〔图 49〕塞他尔(萨它尔)
选自《皇朝礼器图式》卷九。

代维吾尔木卡姆音乐使用的乐器是波斯——阿拉伯体系的乐器,因此维吾尔木卡姆音乐与古代龟兹乐不存在传承关系,是"伊斯兰化"以后输入的音乐品种。这种意见不妥,它没有认清乐器只是一种外在形式。宗教信仰方面的改变和外来乐器的采用,并不等于本民族原有音乐文化的消失或者是发生根本性变化。从历史经验和现实世界的音乐文化交流来看,无论是主动或被动地采用外来乐器,在实践中大多会有所选择,通过外来乐器吸收外来音乐也会有所选择,在初期虽然通过外来乐器十分热衷外来音乐也是可能的,但是经过一个或长或短的阶段以后,本民族固有的音乐仍然会在新采用的外来乐器上延续并发展其固有的神韵。理解这一点并不困难。因此,怎么可以说,龟兹的乐器在现代维吾尔木卡姆音乐中已经消失,仅保存在唐代以前古老的壁画之上,就可



〔图 50〕哈尔扎克（艾捷克）
选自《续文献通考》。



〔图 51〕喇巴卜（“多朗”热瓦普）
选自《皇朝礼器图式》卷九。

以证明龟兹音乐随着乐器的变化已经完全消亡了呢？怎么就可以证明，现代维吾尔木卡姆音乐完全是“伊斯兰化”以后输入的新的音乐品种呢？今日维吾尔木卡姆音乐，尤其是喀什木卡姆音乐的丰富性和完整性，超过中亚、南亚、西亚、非洲各国家和地区的木卡姆一类的音乐，并且从音乐本身的分析比较上也得不出它从根本上是来自某一国家或某一地区的结论，怎么就可以说维吾尔木卡姆是从异地异国带进来的“阿拉伯文化”呢？的确，“伊斯兰化”的结果在音乐文化方面出现了采用波斯——阿拉伯术语，采用波斯——阿拉伯体系乐器的情况，但并不妨碍音乐文化其本质出现、发展在前，改变术语、采用外来乐器在后的实际历史情况。为此，有的中国学者还从民俗学的角度进行研究，认为像维吾尔木卡姆中的“麦西热普”这种歌舞形式，渊源十分久远，其历史可以追溯到新疆“伊斯兰化”以前。

这里还要附带谈到一个枝节问题，即有的论者否认新疆木卡姆音

乐的产生是“伊斯兰化”的结果，根据是伊斯兰教禁断音乐。其结论的意图虽然可取，但是其根据却需要仔细分析。因为历史上所谓伊斯兰教“禁断音乐”，自有从伊斯兰教教规主位视角出发的标准，从客位视角的标准出发则可能会有不同的结论。不能以其主位视角的标准，代替史实判断的客位标准。譬如说，伊拉克巴格达地区的木卡姆，其“散板序唱”即是“由念诵《古兰经》的声调演变而来”[①]。至于木卡姆音乐的歌词也时有赞颂安拉（即伊斯兰教崇拜的胡达、真主）的。这就可以说明，至少是在有些国家和地区，伊斯兰教的信徒并不把其宗教信仰和民俗中的音乐活动决然对立起来。

四、珍贵文献《乐师史》

在中国古代文献中，元末明初人陶宗仪的《南村辍耕录》卷二十八载有关于“回回曲”的重要资料，附于“达达”（即鞑靼，此处当指蒙古族）乐器、乐曲之后。在“回回曲”三首中有一首名《马黑某当当》，最引人瞩目。由于《马黑某当当》之外还有一首《清泉当当》，可知“当当”大概是一种乐曲品种方面的专门术语。再根据“马黑某”当来自译音，论者多推测它是“木卡姆”的别译。《辍耕录》的作者陶宗仪是浙江黄岩人，后又居住江苏松江（今属上海市）。如果《马黑某当当》确是属于木卡姆音乐的某种作品的推测不错，那么就可以说，最迟到元末明初时期，在江浙沿海一带已经知道木卡姆音乐在流传的信息。

关于维吾尔木卡姆的历史资料，历来阙如。直到 1962 年才有一古维吾尔文抄本的重要著作在新疆发现，叫做《乐师史》，著者是和田人毛拉·艾斯木吐拉·穆吉孜，写于回历 1271 年（约公元 1893 年）。《乐师

---

① 参见简其华、王曾婉：《伊拉克巴格达木卡姆及塔吉克莎什木卡姆》，载《丝绸之路乐舞艺术》，第 264 页。

史》是迄今发现的唯一的一本关于古代维吾尔族音乐的专著。主要内容是17位音乐家或宫廷乐师的生平和音乐活动，并通过有关描绘，记述中国新疆和中亚、西亚等地的音乐状况，其中包括维吾尔族音乐和木卡姆的发展，涉及的音乐家和乐师不限于维吾尔人。《乐师史》本身就是中外音乐文化交流的成果。据作者自称，他奉命撰写《乐师史》，被和田王伊里西尔赫克木伯克誉为“夜莺之王”，是个“很有文采的高明的文人”，看来是一位知识渊博的学者兼乐师。

《乐师史》中记述的17名音乐家和乐师，几乎个个都是非凡的人物，他们大多精于诗歌和音乐，弹唱动人，传授弟子，影响广泛，有的并能创制乐器，撰有音乐专著，甚至兼通伊斯兰教义、教律、哲学、军事、医学等。今简介《乐师史》所载他们的生平以及和木卡姆音乐等有关的内容，并附笔者按语如下。①

第一乐师汉孜尔，《乐师史》说他生活在850年以前，是莎车人与和田人的先祖，创制了乐器弹拨尔、琵琶、乌德。

第二乐师毕达哥拉斯，《乐师史》说他出生于苏尔，一生喜好游历，曾在昂塔哥亚（法郎克斯坦）十年，培养了四万名音乐家。后到达印度，印度人向他学习音乐。以后又到埃及。（按：人们熟知的毕达哥拉斯是公元前6世纪古希腊的哲学家，在数学史和音乐律学史上都很有名，据说是乐音协和理论和五度相生律理论的创始人。）

第三乐师艾甫·纳斯尔·法拉比②，《乐师史》说他是八拉沙衮（故址在今吉尔吉斯斯坦的托克马克）人，精通教义学、教律学、医学、哲学、修辞学、国际象棋和音乐等等，还说他创制了卡龙，会制弦和弹奏，创作

① 本书论述根据杨金祥的译本，载《丝绸之路乐舞艺术》。另有译本名《艺人简史》。当代音乐学者袁炳昌的译法是《乐师传》，较为妥当，其文章载《文史知识》1995年第10期。

② 艾甫·纳斯尔·法拉比，通常认为是阿拉伯人，一说是回鹘人，参见第八章二、注①。

了《拉克》、《乌夏克》、《乌扎勒木卡姆》，用阿拉伯文著成《乐师书》。（按：法拉比，约878至约950，著名的哲学家、音乐学家，生于突厥斯坦地区的法拉布城，卒于大马士革，曾游学巴格达等地。晚年供职于叙利亚宫廷。一生用阿拉伯文著译多种作品，有《音乐全书》等，是研究中亚、西亚音乐的重要历史文献。擅长演奏乌德、卡龙，对乌德进行了改革。）

第四乐师麦吾喇南艾里，《乐师史》说他是呼罗珊夏布克人，在朝觐途中创作了大曲《伊拉克戈壁》，发明了都塔尔。

第五乐师霍加夏哈丁，《乐师史》说他有音乐论著，培养200多名高徒。

第六乐师阿不都拉麦尔瓦依提，《乐师史》说他是撒马尔罕人，音乐学科巨匠，培养100多名学生。回历881年逝世于赫沙。

第七乐师大毛拉·奴尔丁·阿不都热合满加梅，《乐师史》说他是艾里西尔·纳瓦依的包括音乐在内的各学科的导师，是位诗人兼学者，会弹奏弹拨尔、萨它尔、卡龙，创作了《艾介姆》，培养了不少高徒，有著作。于回历898年在赫拉特逝世。

第八乐师艾里西尔·纳瓦依，《乐师史》说他是伟大的知识之主，有诗集《五部书》。曾拜阿不都热合满加梅为师，学习音乐。常弹奏弹拨尔、萨它尔，创作“格则勒”并演唱。他创作的《纳瓦木卡姆》蜚声世界。他生于回历843年6月，活了73岁，于回历916年在赫拉特病故。[①]（按：纳瓦依是中世纪著名突厥诗人。）

第九乐师穆罕默德花剌子模，《乐师史》说他有200多名音乐弟子，有著作，在回历852年病故。

---

① 原作回历906年病故，疑误。又，据《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第470页“木卡姆”条万桐书释文，艾里西尔·纳瓦依的生卒年代是公元1441年至1501年。

第十乐师大毛拉·马玛撒马尔罕,《乐师史》说他是伊斯兰教经学家,演唱优美。有一次他在撒马尔罕的聚会上演奏萨它尔时,有十个人突然昏倒,并且其中一个当即死去。于回历865年逝世。

第十一乐师大毛拉·沙衣甫斑里赫,《乐师史》说他是莫卧儿帝国创建人巴卑尔王的亲密友人。他演奏弹拨尔具有神奇的魔力。回历844年在喀布尔城的一次宫廷聚会中,他用弹拨尔演奏《伊拉克戈壁》,结果使飞来的一只百灵鸟撞在琴上以后死去。听众有的喊叫,有的昏倒。他本人也扔掉了弹拨尔,昏厥死亡。

第十二乐师赛发叶撒马尔罕坎加纳甫,《乐师史》说他知晓所有木卡姆和乐曲,几乎没有不会演奏的乐器。有200音乐高徒,有著作。回历869年56岁时,因瘫痪病故。

第十三乐师喀迪尔汗,《乐师史》说他是莎车人,音乐造诣很深,嗓音绝妙。向他学习的人来自伊拉克、伊朗、第比利斯、呼罗珊、花剌子模、撒马尔罕、安吉延、伊斯坦布尔、克什米尔、斑里赫、设拉子(在波斯湾西岸)等地。他创制了热瓦普和丝弦。他创作了《维沙勒木卡姆》。他同时是个诗人,著有诗集。

第十四乐师帕里望·穆罕默德·库什腾格,《乐师史》说他是伟大学者、大力士、诗人,会作曲。有成千个能背诵《古兰经》的弟子。他创作有《恰哈尔赞里甫木卡姆》和《恰尔尕木卡姆》,填以《真主赞》演唱。呼罗珊、伊拉克、撒马尔罕、叶尔羌的人几乎都会这两个木卡姆。另外创作《都尕木卡姆》,献给巴布尔苏丹;还创作《潘吉尕木卡姆》,蜚声于整个非阿拉伯人地区。此外还有"格则勒"和木卡姆《木夏乌热克》、《巴雅特》、《斯尕》、《潘吉尕》,他的创作驰名东方和西方。曾在不止一个王宫任职,成为苏丹的亲信。与纳瓦依为友,相处40年。他去世时,呼罗珊举国上下为他志哀。安葬于回历899年。

第十五乐师大毛拉·阿不都拉·鲁特裴,《乐师史》说他是莫卧儿

斯坦人。音乐方面与喀迪尔汗一样享有盛名。约有200名弟子，有论著。回历878年逝世。

第十六乐师玉素甫赛喀克，《乐师史》说他是多种学科的学者，有上千弟子，有音乐著述。创造了《巴雅特木卡姆》。

第十七乐师是阿曼尼莎王后（生卒年见后文），《乐师史》说，她是阿不都热西提的夫人，精于乐器弹拨尔，擅长演奏《潘吉尕木卡姆》，还创作了《依西莱提安库孜木卡姆》。她又以诗人著称，有诗集和其他论著，笔名乃斐斯。34岁时去世。

从以上的介绍包括回历生卒年的记述可知，除了前三个乐师以外，自第四乐师以下有十位乐师是15世纪中叶至16世纪中叶的人，另外所余四人虽无生卒年代，但据内容分析，生活年代大体上也相距不远。16世纪是该书记述的下限。因此，《乐师史》主要是记述15、16世纪时期木卡姆艺术的一部重要文献。

《乐师史》中提到了大量作品，其中有十个木卡姆或其他形式的作品，和现代维吾尔民间著名木卡姆艺术家吐尔地阿洪（1881～1956）传谱的南疆《十二木卡姆》中的十个，名称相同或相似，即《拉克（热克）》、《乌夏克》、《乌扎勒（欧孜哈勒）木卡姆》、《伊拉克戈壁》大曲、《纳瓦木卡姆》、《恰尔尕木卡姆》、《潘吉尕木卡姆》、《木夏乌热克木卡姆》、《斯尕木卡姆》、《巴雅特木卡姆》。此外《乐师史》还提到《维沙勒木卡姆》、《恰哈尔赞里甫木卡姆》、《都尕木卡姆》、《依西莱提安库孜木卡姆》等。

《乐师史》提到的乐器相当多，包括了现代演奏木卡姆音乐的主要乐器——萨它尔、弹拨尔、都塔尔、热瓦普、卡龙等，而且除萨它尔外，还指称它们的创制者。

根据以上所述《乐师史》的三项主要内容，即乐师所属时代、木卡姆的创作和乐器的使用，可以推断出：维吾尔南疆木卡姆在15、16世纪时期，已经发展到相当成熟的阶段。依据《乐师史》还可以进一步说明，新

疆“伊斯兰化”的过程中，维吾尔族的音乐文化是在原有基础上，经过吸收其他民族、国家的音乐文化，向前发展了，而不是被其他民族、国家的音乐文化替代了。

关于15、16世纪时期木卡姆音乐在中国新疆和中亚、南亚、西亚一带传播、交流的概貌，也不难从《乐师史》的叙述中有所了解。《乐师史》提到的乐师们的生卒地点和活动地区，有的在我国新疆如莎车、和田，也有的在今乌兹别克斯坦、格鲁吉亚、印度、巴基斯坦、克什米尔、阿富汗、伊朗、叙利亚、伊拉克、土耳其等等国家或地区。有些史实包括地名等，则尚有待深入研究探讨。

由此看来，《乐师史》的确是一部十分珍贵的历史文献。当然笔者又认为，由于历史性的条件和文风的影响，《乐师史》中的某些叙述笼罩着相当浓厚的传奇色彩和夸张笔法，不能毫无保留地认为都是史实。在前文的扼要介绍中，笔者有意地删除了一些，例如认为是毕达哥拉斯发明了弹拨尔，看来可能缺乏依据。有的虽未删除，并非不值得商榷，如认为是10世纪的法拉比创作了《乌扎勒木卡姆》，毕竟可能为时太早了些，而这一木卡姆正在南疆木卡姆12套的名字之中。至于木卡姆音乐使人昏厥死亡等等情节，浪漫的传奇气息也十分浓厚，对这方面进行简述的目的是供读者了解。

现代人阿不都秀库尔·穆罕默德·伊明撰有一篇关于阿曼尼莎汗的文章，[①]论述《乐师史》中第十七乐师阿曼尼莎汗（1534～1567）在改革维吾尔木卡姆方面的重大功绩，可以作为维吾尔南疆木卡姆发展历史的参考。现扼要复述如下。

16世纪时，赛伊德（1514～1533在位）从察合台后裔的手里夺取了政权，以叶尔羌（今新疆莎车一带）为基地建立了叶尔羌汗国的赛伊德

① 文章名《阿曼尼莎汗和十二木卡姆》，杨金祥译，载《丝绸之路乐舞艺术》。

汗王朝。其子阿不都热西提汗（1533～1570在位），即阿曼尼莎汗的丈夫，也是位音乐家。在他的支持下，阿曼尼莎汗主持了《十二木卡姆》的整理，参加者还有老一辈诗人、木卡姆演唱演奏家喀迪尔汗，即《乐师史》中的第十三乐师。

阿曼尼莎汗是16世纪中亚突厥人民的著名诗人、木卡姆演奏家。在维吾尔木卡姆发展史上，她作出了划时代的贡献。她和喀迪尔汗在音乐方面的建树，使得维吾尔南疆《十二木卡姆》形成现代的规范形态。他们的改革包括三个方面：

1. 使维吾尔木卡姆音乐与其他木卡姆音乐之间的混杂情况得到澄清。维吾尔人民在10世纪末开始接受伊斯兰教以后，维吾尔木卡姆音乐流传到巴格达、大马士革一带，当时阿拉伯——伊朗的乐曲也传入中亚和维吾尔地区，一直继续到15、16世纪。在交流过程中不免发生混淆。阿曼尼莎汗针对这一情况进行了整理、规范工作，保持了当地维吾尔传统木卡姆的民族调式的特点。现代由吐尔地阿洪保存下来的南疆《十二木卡姆》，即是曾经由阿曼尼莎汗、喀迪尔汗等人加以整理规范过的作品。

2. 使木卡姆的概念扩大了。“木卡姆”的概念有个发展过程。改革前的“木卡姆”主要是指后来木卡姆开头的“琼拉克曼”部分；改革以后则兼指“琼拉克曼”（包含“散板序唱”）、“达斯坦”和“麦西热普”有机结合的三大部分。

3. 重新确定了木卡姆歌词。改革以前的木卡姆歌词充满了晦涩难懂的阿拉伯——波斯语句，内容上未能摆脱陈旧的、充满宗教色彩的宫廷诗词。虽然过去艾里西尔·纳瓦依强调过突厥语不亚于阿拉伯——波斯语，但是在用流畅而文雅的回鹘——突厥诗词对木卡姆歌词进行改革方面，并没有取得成功。而阿曼尼莎汗和喀迪尔汗的改革，采纳纳瓦依的诗歌创作为主，其诗歌所体现的进步思想占了上风。这

对于维吾尔木卡姆中的歌词以世俗生活，特别是以爱情内容占重要地位，起了很大的作用。

根据笔者的分析，吐尔地阿洪传谱的南疆《十二木卡姆》，其中将近一半的歌词是艾里西尔·纳瓦依的诗作，由此也可以从一个侧面说明阿曼尼莎汗所进行的改革的成果和程度。

关于新疆维吾尔木卡姆何时开始传播到中原，继前述陶宗仪《南村辍耕录》中值得重视的记载以外，在清代乾隆年间敕撰的《律吕正义·后编》(1746)中留下明确而珍贵的记载，即在"回部伎乐"项下记述有音乐歌舞资料，所谓"回部"即新疆南部维吾尔族聚居区的旧称。记载说，"回部伎乐"由八人组成的乐队"先作乐"，然后"司舞二人起舞"，它的五段音乐包括有《思那满》、《塞勒喀思》、《察罕》、《珠鲁》。这四种名称除"察罕"外，可以在现代的南疆《十二木卡姆》和《多朗木卡姆》中见到，只是有的译文不同，如《珠鲁》今作《朱拉》或《居拉》。可见乾隆年间进入宫廷的"回部伎乐"，即是木卡姆一类的套曲。

第二节　扬琴和唢呐在中土植根

这一时期从中亚、西亚一带传入的乐器主要有扬琴和唢呐，现分述如下。

一、扬琴

大约自清末以来在中国广泛使用的民族乐器扬琴，是在明末清初时期从国外传入的，所以早期大多写作"洋琴"，此外另有美称"瑶琴"，又有依照演奏手法称为敲琴、打琴，也有依照早期某种外形轮廓称为蝴蝶琴、扇面琴等。"扬琴"的名称始于1921年丘鹤俦所著《琴学新编(粤调)》，自20世纪50年代以后"扬琴"的写法逐渐普遍，代替了"洋琴"。

今知最早的中国洋琴史料，是康熙二年(1663)清朝派遣册封使张学礼到琉球时，在唱曲的表演中用到了“瑶琴”。琉球的音乐文化颇受福建一带音乐的影响，[1]所以琉球的“瑶琴”很可能是在明末时期从中国沿海，特别是福建传播过去的。另外，在琉球“上江户”(江户，日本东京旧称)的礼仪性音乐活动中，也用到“洋琴”，其记载见公元1752年的日本文献《琉球来使记》等。[2]

在近人徐珂编的《清稗类钞》(资料约止于清末)中，也有关于“洋琴”的两条记载。“洋琴”条记载说，“康熙时，有自海外输入之乐器，曰洋琴。半于琴，而略阔。锐其上而宽其下，两端有铜钉，以铜丝为弦，张于上，用锤击之。锤形如箸。其音似筝筑，其形似扇。我国亦能自造之矣”。所谓“半于琴”，是说它的长度有古琴的一半。文中虽然没有引用什么文献，也没有介绍“洋琴”“自海外输入”的详情，但描绘细致全面，而且还有输入的时期，也可算是十分难能可贵了。其中所谓“能自造”的记载，笔者分析，当是指该书撰著者执笔时的情况，而不是指康熙时期的情况。另外一条是“金赤泉听洋琴”，记述乾隆时期钱塘(今浙江杭州)人金赤泉听“洋琴”音乐以后所作的一首长诗。其中有云：“此琴来自大海洋，制度一变殊凡常”，又说，“携来可击不可弹，双椎巧刻青琅玕”。扬琴之来自海外，这里又是一条文献记述。诗中所用“琅玕”一词，本义是“玉石”，此处借指美竹。后两句诗把演奏手法和用以击琴的“琴竹”也交代清楚了。

和上述《琉球来使记》大约同时的史料，今知有《澳门纪略》，它记载着“洋琴”在澳门出现。清乾隆九年(1744)在澳门始置“同知”官职，相继任该职者有邱光任、张汝霖。邱光任初作《澳门纪略》，未能完稿，继

① 参见本书第十章第二节。

② 见王耀华《三弦艺术论》中卷，第83～86页。

由张汝霖续撰完成(1751)。在该书下卷里记述说，在澳门见到一种“铜弦琴”，“削竹叩之，铮铮琮琮”，[①]当为扬琴无疑。他们将“铜弦琴”作为澳门所见的特殊乐器加以记载，可以推断当时的中国内地一般人士尚不知晓此种乐器，至少也是非常罕见之物。葡萄牙殖民者租占澳门始于明代嘉靖三十二年(1553)，据此推测，扬琴是在明末清初时期经海路传到中国广东一带，然后东传沿海省份，北传中原，随着广东音乐、江南丝竹等乐种的传播而不断扩散，可能比较切合实际。此外，扬琴最早在粤曲、粤剧中使用，也可作为它是由海路传到中国的佐证。

清末时期，扬琴的使用大概已经相当普遍。在光绪十九年(1893)出版的唐再丰《中国戏法大观》中，已将“洋琴”和其他乐器并列，并有图录。[②]

扬琴是亚洲、欧洲许多国家和地区所共有的乐器，但名称有别、形制有别，奏法也有别。那么，中国的扬琴是从哪个国家或地区传来的，这就势必涉及世界范围扬琴的体系及其起源问题。

在扬琴体系方面，主要有西亚——南亚体系和欧洲体系。其起源则主要有西亚说、印度说和欧洲说，可谓是众说纷纭，迄无定论。[③] 过去我国对于欧洲体系中的“德西马”(dulcimer)和西亚——南亚体系中的“桑图尔”(santur)，介绍的文章还比较多见。所谓“桑图尔”，即本书第八章二中论述的“卡侬”(“卡龙”)和〔图 33〕的“喀尔奈”。

在现代，由于中国内地有相当普及的扬琴，新疆又有比较古老的卡侬，所以学者在探讨扬琴的传入渊源时，常常单一地将它和卡侬相联系，认为中国扬琴源出西亚波斯一带，有的学者有时又会从卡侬追溯到

① 转引自阴法鲁文《中国音乐史上伊朗古乐舞遗迹索隐》，载《东方文化研究》，第 161 页。

② 参见王光祈：《中国音乐史》，第六章第三节(丑)。

③ 参阅徐平心文《中外扬琴的发展与比较》，载《乐器》1992 年第 1～2 期。

最早使用“桑图尔”术语的亚述人的古老音乐文化。这种看法值得商榷。根据上述文字资料以及地理条件来分析，很可能是卡依的传入在先，源头在西亚；扬琴的传入在后，源头在欧洲。①

中国内地扬琴和新疆卡依在形制方面虽然近似，演奏方法却有重要区别：扬琴是击弦，卡依是拨弦，这也是它们分属两种体系的根据之一。如果说扬琴与卡依的古老渊源同一，那么从何时在演奏方法上分道扬镳，由于缺少资料，还是一个有待探讨的问题。

二、唢呐

唢呐本是中国古代传入的外来乐器，后来则成为重要的民族乐器之一。唢呐曾在西亚、中亚、东亚、东南亚、北非等等地区广泛流传，它们的形制相近，但名称有同有异。在古代波斯音乐文化繁荣的萨桑王朝(226～651)，唢呐已是流行乐器之一。“唢呐”的名称来自翻译，而另一常见旧译名则为“苏尔奈”，见于清代文献，且一直为维吾尔族所使用。此外还有和“唢呐”发音相同或近似的多种名称、多种写法，以及喇叭、海笛等不同的称呼，形制或有区别。“唢呐”一词的语源，大多认为是阿拉伯语，但也有的学者认为是波斯语②或是突厥语。③ 其发源地大多认为是西亚，④但也有的学者认为是中国新疆。⑤ 如此种种，一时尚难以取得共识。

关于唢呐从国外传入中国的时期(或认为是在中国创始的时期)，

---

① 参阅徐平心文《中外扬琴的发展与比较》，载《乐器》1992年第1～2期。

② 见万桐书：《维吾尔族乐器》，新疆人民出版社，1986年8月版，第6页。

③ 见周菁葆：《唢呐考》，载《中国音乐》1984年第3期。

④ 见阴法鲁：《历史上中国和东方各国音乐文化的交流》，载季羡林等主编《东方文化知识讲座》。

⑤ 见周菁葆：《唢呐考》，载《中国音乐》1984年第3期。

分歧也很大。

喷呐究竟是什么时期在中国开始传播的？过去大多认为，喷呐源出西亚一带，是在金、元时期经波斯传到中国新疆，然后又传向内地。最早记述喷呐在中国传播历史的文献可能是明代徐渭(1521～1593)的《南词叙录》，其中说："至于喇叭、喷呐之流，并其器皆金、元遗物矣。"

近年来，在我国音乐学界有一类新的看法，认为早在3世纪，或说是两晋时期(265～420)，喷呐即已创始于我国或是传入到我国。主要根据是：在新疆拜城克孜尔石窟遗址第38窟中"早已有喷呐的描绘"。该窟在3世纪开凿，因此认为至迟在3世纪喷呐已在西域使用了。同时根据克孜尔石窟的资料等认为，喷呐并非是外来乐器，它最早产生于新疆，是古代维吾尔人的贡献，阿拉伯人使用的喷呐是从在新疆繁衍的突厥民族中吸收的。① 另外，文献上的根据则是，在隋代类书《北堂书钞》卷一二一，注文中引有东晋陶侃(259～334)《表》，其中谈到官府武库有"金口角一双"，从而认为陶侃《表》中提到的"金口角"即喷呐。②

新疆拜城克孜尔石窟的"喷呐的描绘"，笔者未曾研究，不能妄加评论。至于《北堂书钞》注载"金口角"，按照笔者的理解，恐怕未必是后世的喷呐。从渊源上说，古代游牧民族以牛角、羊角之类作为响器、乐器十分普遍，但这种情况长期在文献上并无反映。长期使用天然角之后，出现了用铜类金属制作角状物来代替的情况，在中国就称为"铜角"。这种乐器可以在《宋书・乐志》卷一中读到："西戎有吹金者，铜角，长可二尺，形如牛角，书记所不载。或云出羌胡，以惊中国马。或云出吴、

① 见：周菁葆专著《丝绸之路的音乐文化》，第418页；周菁葆文《喷呐考》，载《中国音乐》1984年第3期。

② 见陈四海：《浅议喷呐传入我国的年代》，载1995年4月28日《音乐周报》。

越。”在唐代杜佑《通典》卷一四四和《旧唐书·音乐志二》，均移录了《宋书·乐志》的记载。《通典》卷一四六，在“高昌乐舞”项下也记载着有乐器“铜角”。另外，在《隋书·音乐志下》则记载有“长鸣”、“次鸣”一类乐器，供奉“大驾、皇太子、王公”在仪式中应用，均属于角类。而根据《晋书·乐志下》的说法，又有改角为“中鸣”的做法，乃是曹操征讨乌丸时的创造。笔者以为，这种“中鸣”当属于铜制，不过参照《隋书》的记载，其名称也许是后世所加。从上述文献看，这种中鸣、铜角类乐器，在三国时期已见应用，并历经两晋、南北朝，延至隋唐时期，其使用的地区则包括中原汉族地区和边远少数民族地区。根据《晋书·乐志下》、《宋书·乐志》、《通典》等文献并不用“金口角”的提法看来，笔者理解，陶侃《表》中的“金口角”可能就是这类形如牛角的“铜角”，或是与“中鸣”、“长鸣”、“次鸣”等等为同类的军用乐器，或为其前身。“铜角”、“长鸣”等后来逐渐发展的结果，至迟到明代形成一种更加规范化的乐器，仍名“铜角”，或称“号筒”，如图〔52〕所示。所以笔者以为，乐器的名、实，指称的今、古，需要一番分析，不能因为后世如清代的《皇朝礼器图式》借用古代出现的“金口角”一词指称唢呐，就认为晋代文献中的“金口角”必然是指唢呐。如果东晋确实在官府武库中收藏有外来乐器唢呐，为什么东晋以后到明代以前如此久远的历史时期，唢呐未见于正史等等文献记载？关于唢呐传入中国的时期，更为晚近的观点则有学者刘勇以唐代骑马吹唢呐俑为依据，认为“早在北魏，至迟在唐代，唢呐已在中国内地使用”①。

关于唢呐的故乡、语源、产生或传入的时期，目前尚难以取得共识，因此还是耐心等待着进一步的深入探讨为佳。这里暂时依照成说，将唢呐传入中国的时期放在金、元，着重介绍在明代的交流和传播

① 刘勇：《中国唢呐艺术研究》，上海音乐学院出版社，2006年1月版，第27页。

情况。

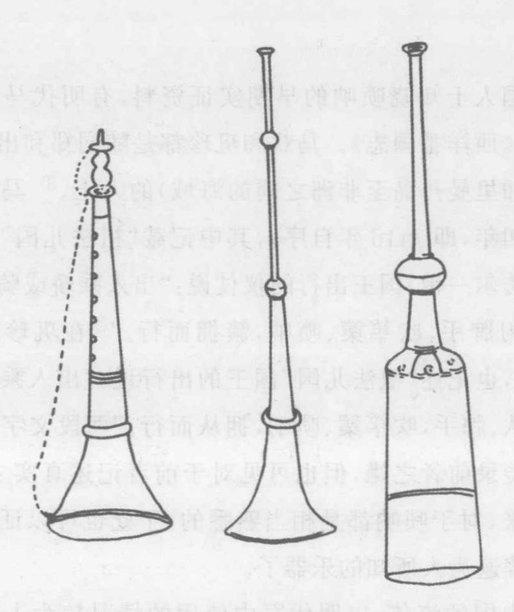
关于中国人士知晓唢呐的早期实证资料，有明代马欢的《瀛涯胜览》和巩珍的《西洋番国志》。马欢和巩珍都是随同郑和出使“西洋”（当时指东南亚加里曼丹岛至非洲之间的海域）的人士。[①] 马欢撰《瀛涯胜览》（永乐十四年，即1416年自序），其中记载“祖法儿国”（今阿拉伯半岛阿曼的佐法尔一带）国王出行的仪仗说：“出入乘轿或骑马，前后摆列象驼、马队、刀牌手，吹筚篥、唢呐，簇拥而行。”[②]在巩珍的《西洋番国志》（1434）中，也记述“祖法儿国”国王的出行说：“出入乘轿骑马，前后摆列象驼马队、牌手，吹筚篥、唢呐，拥从而行。”两段文字基本上相同。虽然后者有袭录前者之嫌，但也可见对于前者记述真实之肯定。从他们的语气看来，对于唢呐都是相当熟悉的，于此也可以证实，在明代初年唢呐已是普遍为人所知的乐器了。

唢呐在中国的流传，以明代军中使用的情况较为人知，常常提到的材料有两项，其一是王磐的作品，其二是《三才图会》中的记载和图像。

王磐，是明代中叶的散曲家，他作有《朝天子·咏喇叭》一首，讽刺正德年间（1506～1521）宦官到江苏高邮一带征丁、骚扰民间的恶行。其作品全文是：“喇叭，唢呐，曲儿小，腔儿大；官船来往乱如麻，全仗你抬声价。军听了军愁，民听了民怕，那里去辨什么真共假？眼见地吹翻了这家，吹伤了那家，只吹的水净鹅飞罢！”从这首作品可知，至迟到明代中叶，唢呐已在官府经常应用。所谓喇叭，较唢呐为长，无指孔，如〔图52〕所示，有时也用来指称唢呐。

① 参阅本书第十章第三节。

② 参见阴法鲁：《中国音乐史上伊朗古乐舞遗迹索隐》，载季羡林等著《东方文化研究》。



〔图 52〕唢呐、喇叭、铜角(自左至右)
选自《三才图会》。

明代的类书《三才图会》,由王圻父子辑于 1522 年至 1620 年间,内容有图文相配合。其中军中之乐提到的有铜角、喇叭和唢呐,形制见〔图 52〕。关于唢呐,说是"不知起于何代";关于喇叭,说是"不知始于何时"。可见到明代中叶、末叶之际,已经流传了相当长的时期,以至于"始于何时"、"起于何代"已经无从查考。又载,喇叭是"今军中及司晨昏者多用之";唢呐"当是军中之乐也,今民间多用之"。可见到明代中叶、末叶之际,唢呐在民间也已经广泛流传。唢呐之用于军中,在明代名将戚继光(1528～1587)的《纪效新书》第二卷中也有记载,称做"号笛"。

根据前述徐渭《南词叙录》的文字,唢呐、喇叭开始在中国流传的时期以放在 12 世纪、13 世纪之际为宜。结合上述明代初叶马欢、巩珍已经熟知唢呐,中叶、末叶唢呐已在民间流传的情况来看,徐渭的记述应是比较合乎实际的。

第十二章　西方音乐东流的渐趋高涨和中国音乐的西传

从明代晚期到清代戊戌维新变法之前，是中西音乐文化交流的重要时期：西乐东流渐趋高涨，中国音乐也开始被欧洲了解。沟通的渠道主要是西方的基督教传教士，其次是双方的官员、知识界、侨民等。

欧洲在 14 至 16 世纪间经过文艺复兴的洗礼，文学、艺术和自然科学都呈现一派生机；18 世纪，启蒙运动相继而起。明清时期来华的传教士虽不能带来充分反映当时欧洲的先进学术成果，但毕竟在若干领域起到使中国人士睁开眼睛、面向西方的作用，其中也包括音乐艺术领域。这样，就为清末民初中外音乐交流高潮的到来做了准备。

公元 1840 年的鸦片战争起，西方列强用军舰和大炮摧毁了清王朝闭关自守的大门，古老的中华帝国从此沦落为半殖民地半封建的国家。这样就使得中国在放眼看世界，在文化、教育、艺术诸多领域逐步转向近代化的行程中，常常是和在宗教、文化教育方面被迫接受西方列强依靠武力提出的不平等条约纠结在一起。

第一节　明末清初西方来华传教士对东西方音乐交流的贡献

明朝初年，实行海禁约百余年之久，直到 16 世纪初才恢复与欧洲

通商。到明代后期,中国和西方各国的文化交流已经比元代有了很大发展。

公元1540年,罗马教皇保罗三世批准天主教修会之一的耶稣会,并批准其传教士到欧洲以外的亚洲、非洲等地布教。在明代后期来华的欧洲人士中,对于音乐文化交流起到促进作用的,主要就是一些天主教耶稣会传教士,他们在布教的同时把欧洲有关天文历法、地理、语言、音乐等方面的知识介绍到中国。他们有的同时在中国宫廷担任职务,与他们进行合作的一些中国官员和士人,也同时为文化交流做出了重要贡献。

到了清代,宫廷对于西方基督教(包括天主教、正教、新教等)的态度,有过不同的变化。清初,顺治皇帝对天主教采取尊重和宽容的态度。顺治之后,康熙皇帝临政长达61年(1662~1772),早期政策是禁止传教士在各省传教,但实际上禁令有时比较松弛,他本人对天主教则继续采取尊重和优容的态度,并不视之为异端。只是到了晚期,由于罗马教廷和清廷在教、儒关系问题和礼仪问题上存在分歧等原因,康熙才对传教士限制较严,对天主教也开始转向禁止。至于他对于欧洲传教士所掌握的科学文化知识则始终是赞赏的,同时怀有浓厚的兴趣并积极学习。雍正皇帝时期,明确收回准许传教士在华传教的敕令,外国传教士除在钦天监任职的以外,均被勒令离境。中国天主教徒也被勒令放弃信仰。乾隆、嘉庆、道光三朝时期也严厉限制传教士的在华活动,甚至禁止居留境内。于是明代后期以来西方传教士输入西洋科学技术等等知识的途径暂时中断。

在本节中,着重叙述明代后期到清代鸦片战争前的历史阶段里,欧洲来华传教士对于中西音乐文化交流所做的贡献,其主要人物有:

意大利籍天主教耶稣会传教士利玛窦(Matteo Ricci,1552~1610),公元1582年被派到中国广东澳门。

西班牙籍天主教耶稣会传教士庞迪我(Didaco de Pantoja,1571～1618),1599 年来华,次年到北京。

德国籍天主教耶稣会传教士汤若望(Johann Adam Schall von Bell,1591～1666),1622 年来华。

比利时籍天主教耶稣会传教士南怀仁(Ferdinand Verbiest,1623～1688),1659 年来到中国。

法国籍天主教耶稣会传教士张诚(Jean-Francois Gerbillon 1654～1707),1686 年来华。

法国籍天主教耶稣会传教士白晋(Joachim Bouvet,1656～1730),1686 年来华。

葡萄牙籍天主教耶稣会传教士徐日升(原名 Thomas Pereira,即托马斯·佩雷拉,1645～1708),1672 年抵澳门,次年到北京,供职钦天监。他同时又是康熙的宫廷音乐教师。

意大利籍天主教遣使会传教士德礼格(Theodoricus Pedrini,即泰奥多利科·佩德里尼,1670～1746),1710 年 1 月抵澳门。1711 年 2 月到北京,同年 3 月任宫廷音乐教师。

法国籍天主教耶稣会传教士钱德明,又名王若瑟(Joseph Marie Amiot,即若瑟·玛利·阿米奥,1718～1793),1751 年到达北京。

中国方面,和上述传教士有关的人士主要有:徐光启(1562～1633)、李之藻(1565～1630)、康熙皇帝等。(对李之藻的介绍主要见本章第二节。)

以下按照两个时期分别叙述。

明 代 后 期

一、利玛窦向明廷进献西琴，撰写《西琴曲意》

前文第九章曾经叙述，在元世祖忽必烈末年罗马教皇派遣天主教传教士孟德高维诺到达中国大都，后来兴建教堂传教。元亡，传教中断。明代时期，罗马天主教之重新进入中国传教，始于嘉靖三十二年(1553)葡萄牙强占澳门。

至迟到公元1563年，葡萄牙传教士在澳门的教堂中，在举行宗教仪式时已经展现音乐活动。由于对西方音乐的隔阂，当时当地中国人士感到的大概只是奇异，似乎还没有关于西方人士向中国人士传授演奏技艺的记载流传后世。

关于明代后期西方传教士向中国介绍西方乐器和西方音乐的情况，首先应该提到的是利玛窦向明神宗(1573年至1620年在位)进献乐器和撰写配乐歌词的经过。

在利玛窦以前来华的天主教传教士，未能在布教方面获得广泛深入的社会影响。从利玛窦开始，情况有了变化。

万历十年，即公元1582年，利玛窦等传教士被派到广东澳门，翌年到广东肇庆传教，以后又到广东韶州、江西南昌、江苏南京等地。他们首先学习中文，钻研汉学典籍，了解中国的风俗习惯，结交中国的士人和官员，其中重要的人士有当时的进士李之藻、徐光启等。这些传教士身着儒服，崇奉孔子，以“西儒”的身份传教，贯彻“教儒结合，教借儒行”的方针，用利玛窦自己的话来表述，即他的目的在于“易佛补儒”①。他

① 〔意〕利玛窦、〔法〕金尼阁著，《利玛窦中国札记》(中译本)，第486页。

们为了达到布教的目的,不但结交士人,往往还配合着介绍欧洲的一些学术成果,例如天文历法方面的浑天仪、日晷,地理学方面的地图、地球仪,光学方面的望远镜、三棱镜,机械方面的自鸣钟等等,因此他们的影响超过以往来华的传教士。利玛窦的学术活动以及在中国学者协助下完成的大量的中文著述,对于推动西学在中国的传播具有重要的历史意义。利玛窦在音乐文化交流方面留下的历史足迹,正是在上述背景下发生的,其中主要的事件就是向明朝宫廷进献古钢琴和为琴曲配写歌词《西琴曲意》。此前虽然古钢琴已在澳门、肇庆等地出现过,但是比较详细的记载则是向宫廷进献以后的事。

万历二十八年十二月(1601 年 1 月)利玛窦第二次到达北京时,得有机会向明神宗进献天帝图像、天帝经、十字架、自鸣钟、西琴等。所谓西琴,又被称作大西洋琴、雅琴、铁丝琴、七十二弦琴、翼琴等。在《利玛窦中国札记》(又名《利玛窦日记》)中,"西琴"的原文是 manicordio,即英文的 clavichord,[①]今通常译作"古钢琴"或"击弦古钢琴"(和 harpsichord,即"羽管键琴"或"拨弦古钢琴"有别)。据《续文献通考》卷一一〇和卷一二〇所记,这种西琴的构造是"纵三尺,横五尺,藏椟中,弦七十二,以金银或链铁为之。弦各有柱,端通于外,鼓其端而自应"。以上两种历史资料互相参照,利玛窦所献西琴即是欧洲古钢琴 clavichord无疑。当时明神宗对于这种奇异的古钢琴非常感兴趣,于是命宫廷的四名乐师学习这种乐器,由同时与利玛窦进京的庞迪我担任教师,一个多月后乐师们学会了演奏一首乐曲。乐师们大概是根据他们在宫廷演奏的惯例,打算为边奏边唱做准备,因此多次要求传教士为他们演奏的乐曲配上歌词。于是利玛窦根据其所熟悉的"道语数曲","译其大意",用古代汉语写下八段文字,命名为《西琴曲

① 据刘奇文章《古钢琴是何时传入我国的》,载《中国音乐》1986 年第 3 期。

意》八章。[1] 其八个标题是：

一、《吾愿在上》 二、《牧童游山》 三、《善计寿修》，

四、《德之勇巧》 五、《悔老无德》 六、《胸中庸平》，

七、《肩负双囊》 八、《定命四达》。

由于利玛窦熟悉汉学经史，因此就以渗透着儒学精神的文字在各章歌词中阐述天主教教义。笔者理解，这八章文字，大概是赞美诗歌词主旨的译述，而不大可能是严格意义上的翻译作品。今仅录出第一章《吾愿在上》为例如下：

谁识人类之情耶，人也者乃反树耳。树之根本在地，而从土受养，其干枝向天而疏。人之根本向乎天，而自天承育，其干枝垂下。君子之知，知上帝者；君子之学，学上帝者。因以泽诲下众也。上帝之心，惟多怜恤苍生，少许霹雳伤人。常使日月照，而照无私方兮。常使雨雪降，而降无私田兮。

在《利玛窦中国札记》原稿上，把《西琴曲意》称作 Canzone。所谓 Canzone，汉译"坎佐纳"等，原是意大利的一种民歌或世俗歌曲，大约在16世纪中叶这类通俗曲调开始被移植到古钢琴等各种乐器上，形成器乐曲，仍称 Canzone。利玛窦采用这一名称，似乎看不出有什么宗教意义。他为《西琴曲意》所写的八章歌词，是散文性质，对于一个西方传教士的汉学水平来说，当然颇为难能可贵，但它们充满宗教的布道气息，而并不具有歌曲所应有的形象性特点。《西琴曲意》后来附刻于利玛窦所撰的《畸人十篇》，是为其初刊本（1608），又载利玛窦撰《辨学遗牍》，二书书目均载《四库全书总目》卷一二五。

至于《西琴曲意》的曲调，由于没有任何可以作为依据的资料，只能

① 其始末可参见刘奇文章《中国古代传入的基督教会音乐探寻》中的转述，载《音乐艺术》1987年第1期。

待考。

明神宗时期，利玛窦和庞迪我在中国宫廷传授《西琴曲意》，可以说是已知的键盘乐器音乐在中国的最早传播与教学，但在社会上则并没产生什么实际影响。稍后，虽然有汤若望为宫廷撰写过一本《中文钢琴教材》，介绍古钢琴的构造及其演奏方法，但是这本书籍未能流传下来。

利玛窦进献西琴以后，进入中国的古钢琴、管风琴等西方乐器陆续增多，如崇祯十二年(1639)又有意大利籍天主教耶稣会传教士毕方济(Francesco Sambiaso，1582～1649)，向明朝宫廷进献西琴一台及“风簧”(管风琴)一座，等等。但是欧洲乐器和音乐文化在中国的广泛深入的传播，在明代后期时机尚未成熟，还需要跨过将近三个世纪，到清末时期历史机遇才应运而生。

二、利玛窦向西方介绍中国音乐

明末时期，西方来华传教士除了向中国介绍欧洲音乐外，也向欧洲介绍中国音乐。早在利玛窦等传教士来华之前，公元 1575 年就有西班牙籍传教士拉达(Martin de Rada)和马林(Jeronimo Marin)，在中国福建购买书籍大约百余部带走，其中也包括音乐和曲谱在内。

在《利玛窦中国札记》中，由于利玛窦写作是以其亲身经历为依据，所以其中不乏对于中国社会音乐生活的客观描述，包括对于其弊端的非难。例如他相信，“(中国)这个民族是太爱好戏曲表演了。至少他们在这方面肯定超过我们”。但他同时认为，“有时候戏班班主买来小孩子”，强迫他们学戏，以及“一边吃喝，一边看戏”，“以致宴会有时要长达十个小时”，“这是这个帝国的一大祸害”，是“罪恶的渊薮”。他对于中国乐器和乐队的贬评是明显的，例如他对于皇室祭祀和祭孔时所采用的道教音乐的评论，认为这些音乐“走调”，“声音毫不和谐”，“乱作一团”，等等。此外他还评论说：“中国人没有键盘式的乐器”，“中国音乐

的全部艺术似乎只在于产生一种单调的节拍,因此他们一点不懂把不同的音符组合起来可以产生变奏与和声。然而他们自己非常夸耀他们的音乐,但对于外国人来说,它却只是嘈杂刺耳而已。”在音乐文化交流中产生出这种贬评,有很复杂的因素。有些可以判断出是有事实依据,特别是针对貌似神圣实则水平低下的宫廷雅乐来说;有些是由于对中国音乐的生疏与隔阂;有些则由于西方具有和东方不同的音乐审美标准所造成;有些是不免以偏概全;还有些则很可能是把宗教的偏见掺杂到对待宗教音乐之中。笔者在这里之所以多方面分析,是由于利玛窦的这类贬评在后世的西方人士的评论中屡见不鲜,应该认真、冷静而全面地分析对待。

清代前期

一、康熙皇帝对于欧洲乐理知识传入的贡献

明末时期,中国有远见的知识分子已经萌发翻译西学著作的想法。公元 1613 年,李之藻向明廷上《请译西洋历法等书疏》,其中也提及“乐器之书”,认为西方“凡各种钟琴笙管,皆别有一种机巧”,值得借鉴,所谓“鼓吹休明,观文化成,不无裨补”。但是至今在音乐文化方面没有发现取得什么成果。

清代的第一个皇帝世祖顺治和第二个皇帝圣祖康熙,都比较信任和器重西方传教士的学识。尤其是康熙,他不但信任和器重,本人又非常热衷于学习西方科学知识。他曾经亲自向不少天主教传教士分别学习数学、天文历法、地理、人体解剖、乐理等等,其中有南怀仁、张诚、白晋、徐日升、德礼格等人。南怀仁,是继汤若望之后在天文历法方面得到康熙信任的另一个传教士,曾任钦天监监副,他同时又是康熙最初的

音乐教师。由于南怀仁的推荐，康熙又得知徐日升的音乐才能，特地派人到澳门请徐日升北上。

徐日升奉召，于康熙十二年(1673)一月到达北京，曾进献管风琴一台、古钢琴一台。

在音乐方面，康熙除了有时命令青年太监们向进宫的西方乐师学习演奏外，他本人也很有兴趣地学过西洋乐器。法国传教士白晋在公元1697年上书法国国王路易十四说："他(康熙)很喜欢西洋音乐的乐理、乐器及其演奏法，在亲自处理国务之暇，他只要认真练习几次，就能够像演奏中国及鞑靼的大部分乐器一样演奏西洋乐器。因为他从幼年时代起，就学习过中国和鞑靼乐器。"[①]

康熙在音乐文化交流方面最为重要的贡献，是在他的推动和主持下，欧洲乐理知识得以比较完整地系统地介绍到中国，即出现徐日升所撰的《律吕纂要》和敕撰《律吕正义·续编》。这两部书是最早正式介绍欧洲乐理知识的中文文献。二者的区别主要在于前者成书早，没有正式发表，较为丰富，为抄本；后者成书晚，是正式发表的刊行本。

《律吕纂要》和《律吕正义·续编》的成书过程和二者的关系比较复杂。

康熙曾经命徐日升到宫中讲授欧洲音乐理论。徐日升为此用汉文撰写了《律吕纂要》。这部著作后来由康熙的皇三子允祉编纂，于康熙四十六年(1707)以前辑成。到乾隆年间，它被收入《四库全书总目提要》的"乐类存目"。至于"乐类存目"所说《律吕纂要》是《律吕正义·续编》的"节录"，则并不符合史实。[②]

① 载〔法〕白晋著《康熙大帝》(中译本)，第5页。转引自王柔《西洋音乐传入中国考》，载《音乐研究》1982年第2期，第93页。

② 参阅：陶亚兵文章《〈律吕纂要〉及其与〈律吕正义·续编〉的关系》，载《中央音乐学院学报》1991年第4期；陶亚兵专著《中西音乐交流史稿》，第81～92页。

徐日升是在康熙四十七年(1708)去世的。三年后,德礼格于康熙五十年(1711)到达北京,他在徐日升之后继续为中西音乐交流做出贡献。他曾为康熙的皇三子、皇十五子、皇十六子讲授音乐课程。

康熙五十二年(1713),帝命魏廷珍等编修《律吕正义》,次年完成,计上编二卷,下编二卷,续编一卷,共五卷。[①]《律吕正义·续编》的内容是"协韵度曲",介绍欧洲的"五线界声"等,即关于五线谱方面的乐理知识。康熙之所以对欧洲五线谱产生浓厚的兴趣,是由于在宫廷音乐活动中,有一次他发现徐日升能够使用五线谱迅速记录中国乐曲,同时又能将所记录的乐曲在古钢琴上再现无误。

过去常见有一种说法,即认为"协韵度曲"是由徐日升、德礼格合编而成,此说于事实不甚准确。从年代上看,《律吕正义·续编》着手编修时,徐日升已经去世五年左右,因此他不曾亲自参加,而以德礼格出力为多。至于德礼格和其他编修采用了徐日升遗留下来的资料,包括《律吕纂要》在内,自然也是意料之中的事。因此又有"根据徐日升和德礼格的乐书资料"进行编修的说法,较"合编"说为妥帖。

从内容上看,"协韵度曲"中涉及的乐理知识,包括谱号、调号、节拍记号、音名、音高符号、休止符号以及术语等等,不但与近代欧洲乐理知识有所不同,其本身也包含着不同的乐理体系,例如既有在欧洲中古调式基础上的首调唱名法体系,也杂有大调音阶和固定唱名法体系等。从总体来说,是欧洲天主教教会音乐中应用的乐理知识,但可能也反映了不同时期以及葡萄牙和意大利两国在乐理知识方面的差异。虽然"协韵度曲"并未在清初以来中国社会的音乐实践中产生影响,但是作为一份重要的历史文献,还是值得重视并继续深入研究。

① 乾隆时期,又敕撰《律吕正义》后编,计一二〇卷,成于十一年(1746)。

二、清初宫廷中的西式乐队和西方歌剧的演出

清初，欧洲一些国家的来华使节向宫廷进献的乐器，除了管风琴和古钢琴外，其他欧洲管弦乐器也逐渐增多。到乾隆时期，宫中就已经有了小拉琴（小提琴）、大拉琴（大提琴）、西洋箫（管乐器）等等，并且很可能有了十多人组成的小型西式乐队。对于清朝宫廷来说自然是十分新奇的事物。

另外值得提出的是，意大利作曲家皮钦尼（Nicola Piccinni，1728～1800）的著名喜歌剧《好姑娘》（*La Cecchina*，音译《切奇娜》）在清宫的上演，这大约是乾隆四十三年（1778）的事。《好姑娘》创作于公元 1760 年，曾风靡欧洲。乾隆时上演的情况记载不甚详细，大体上由意大利耶稣会传教士组织，原作曾稍加改动。《好姑娘》在清宫的上演可以说明，欧洲歌剧形式不但传入中国，而且第一个剧目就是当时在欧洲也相当新颖的喜歌剧形式。[①]

三、清初时期国人参与基督教教堂音乐的创作与活动

顺治、康熙年间，有一位吴历（1632～1718），字渔山，号墨井道人，在 43 岁左右皈依天主教，后成为最早由中国主教擢升的三名神父之一。吴历以书画著称，兼擅诗词音乐。他撰有《天乐正音谱》，[②]其中包含有套曲九部和古乐歌二十章。所谓“天乐”，指天主教音乐；所谓“正音谱”，沿用了明代朱权《太和正音谱》的标题文字，可能意在为天主教音乐的歌词创作进行示范。套曲九部的标题是“弥撒音乐”、“称颂圣母

① 参阅陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，第 140～141 页；廖辅叔《乾隆宫廷音乐中的洋玩意》，载《音乐研究》1990 年第 1 期。

② 载方豪《方豪六十自定稿》，台北，1969 年。

乐章”、“敬谢天主的天乐”等等。古乐歌二十章的标题是“每瑟谕众乐章”,所谓“每瑟”即是《圣经》故事中希伯来人的领袖“摩西”。套曲沿用了中国古代的传统曲牌《南吕一枝花》、《红衲袄》等,但并未附有工尺曲谱。古乐歌亦无工尺曲谱。所以,吴历的《天乐正音谱》究竟仅是宗教文学作品,还是为天主教仪式音乐撰写的歌词,尚难以确定。但从中国延至清初时期的音乐传统习惯来说,没有旁谱的诗、词、曲,并不妨碍其为实际演唱应用的音乐文学作品。如果《天乐正音谱》中的套曲九部确是运用中国传统戏曲音乐套曲的文学作品,则吴历是利用此种形式进行创作尝试的首倡,但是这种性质的基督教音乐文学在后来并未得到发展,普遍的方式还是采用欧洲的原有曲调,配以翻成汉语的歌词,即或采用中国传统曲调,也大多是比较朴素的民间曲调而不是比较复杂的戏曲曲调。

到乾隆年间,根据西方传教士从北京寄往欧洲的信函可以了解到,当时北京的教堂里不但已经有中国人士聆听弥撒、经文歌等,而且也有中国少年儿童参加唱诗班、中国青年参加圣乐团等。诸如此类的情况,显然已经比元代时期由孟德高维诺组织的儿童唱诗班的情况有了不小的发展。

四、中国人士对于键盘乐器的赞赏

元明两朝时期,先后有管风琴和古钢琴进献中国宫廷,颇能引起帝王贵胄的兴趣,这一点已经在前面的章节中叙述到。延至清初时期,键盘类乐器对于宫廷来说仍然是十分新奇的事物,因此从顺治经康熙、雍正直到乾隆时期,欧洲一些国家的来华使节往往仍以它们作为进献的贡品从欧洲带到中国,而且其影响从宫廷逐渐扩展,通过天主堂的宗教音乐活动又向社会传播。

清初世祖顺治,非常信任和器重汤若望。七年(1650),他赐建天主

堂于北京宣武门，由汤若望负责修筑。天主堂中建有二塔，其一内置自鸣钟，能奏中国乐曲；另一内置管风琴。

康熙十二年徐日升到达北京时，曾进献管风琴一台、古钢琴一台，前文也已叙述。他并且在康熙皇帝面前用古钢琴弹奏过中国的曲调。

在西洋乐器中，最能吸引中国人士注意的大概就要算是和声功能丰富的键盘乐器，尤其是音响宏大，擅长表现宗教性的庄严氛围的管风琴了。乾隆年间，有诗人赵翼(1721～1814)在其《檐曝杂记》卷二中记叙管风琴的演奏。他称赞管风琴是“一人鼓琴”，“百乐无不备”的“奇巧”乐器，所谓“笙、箫、磬、笛、钟、鼓、铙、镯之声，无一不备”。赵翼在其长篇诗作《同北墅漱田观西洋乐器》(载《瓯北诗钞》)中，也仍是借助于各式各样中国传统器乐演奏的描写，来赞咏管风琴的美妙音响，所谓“方疑宫悬备，定有乐工百”——所说“宫悬”乃是中国皇帝使用的最高规格的乐队配备，一台管风琴足抵“宫悬”和百名乐工，由此也可见形容之无以复加了。将近结尾还有两句诗说，“奇哉创物智，乃出自蛮貊”，虽然诗人免除不了仍以“蛮貊”看待西方人，但也仍在赞叹西方人的创造智慧，由此又可见音乐文化交流打开了中国士人的眼界以后感慨万千的心态。

五、法国传教士阿米奥对于中国音乐理论西传的贡献

和西方音乐理论东传形成映衬的是，清初时期也出现了中国音乐理论比较系统地向西方传播的起步。其中开辟新路的是 18 世纪后半叶来华的法国传教士若瑟·玛利·阿米奥(1718～1793)，[①]他的中文
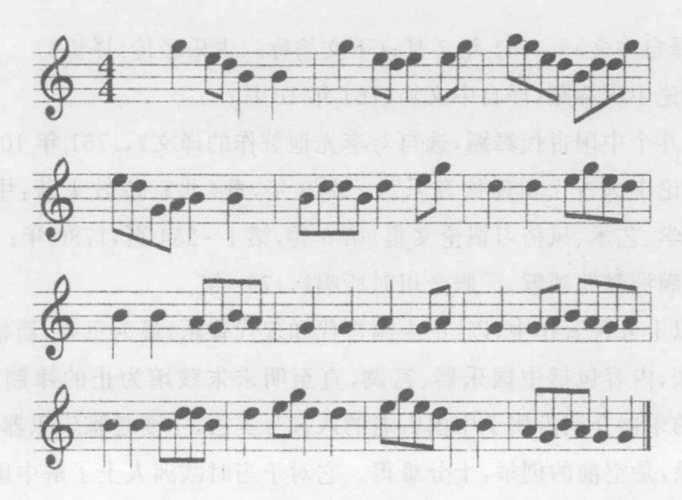
① 有关若瑟·玛利·阿米奥在中西音乐文化交流方面所做的贡献，以及其著作目录等，可参阅〔美〕吉姆·列维著，阎铭、冯文慈译：《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》，载《中国音乐学》1989 年第 2 期。

姓名是钱德明，又作王若瑟，为许多中国人士所熟知。他最早撰写文章向法国和欧洲系统地介绍中国音乐理论。

当时，其所以在法国会出现阿米奥这样的直接阅读艰深的古代汉语，并且动手翻译，以向西方传播中国古老的音乐文化的历史性人物，和欧洲的社会形势、文化动向有关。

17至18世纪的欧洲，首先是由于通商的发展，其次是由于来华传教士关于中国文化的广泛报导，欧洲社会特别是法国，人们对于中国文化发生了浓厚兴趣，甚至形成一种文化冲击。中国的丝绸、瓷器、绘画、园林建筑以及哲学思想、伦理思想、社会制度方面的成就等等，都在吸引着欧洲人士。当时在法国已经出现关于中国题材的戏剧，甚至中国小型乐队的演出。著名法国作曲家库普兰（Francois Couperin，1668～1733）还以《中国人》为标题创作了一段音乐，收入他的羽管键琴组曲第27号（1730）。处在启蒙运动热潮之中的法国，已开始刊行介绍中国文化的著作，例如《海外传教士书简集》（1702～1776）、法国让·杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）的著作《中华帝国全志》[①]等。后者不但包括天主教耶稣会法国传教士普雷马雷（Joseph Henri Marie Premare，即马若瑟）的中国元杂剧《赵氏孤儿》的法文译本，来华天主教耶稣会传教士们所见中国音乐的演出情况，还介绍了几首整理改记的中国歌曲，这是在阿米奥关于中国音乐的著作以前，于欧洲传播最广的有关中国音乐的著作。〔谱3〕即是其谱例之一。

① 让·杜赫德，又译作杜·阿尔德。《中华帝国全志》的全称是《中华帝国及所属鞑靼地理、历史、纪年、政治与自然全志》，原著1735年，巴黎出版。



〔谱 3〕中国旋律

原载让·杜赫德《中华帝国全志》,选自《中国音乐学》1989 年第 2 期。

由于当时的欧洲能够常见到的中国曲调大概即是《中华帝国全志》中的几首,因此法国启蒙思想家狄德罗在其《百科全书》中曾加以引用。至于引用上列〔谱 3〕曲调的则有:卢梭的《音乐辞典》(1768),十九世纪德国作曲家韦伯(1786～1826)为德国剧作家席勒(1759～1805)《图兰多特》(*Turandot*)写的同名配乐作品(1809),等等。

若瑟·玛利·阿米奥正是在上述社会文化氛围中,于公元 1751 年到达北京的,并从此在北京居住长达 42 年,一直到他离开人世。由于他原来擅长音乐,会演奏长笛和羽管键琴,于是上司们很早就建议他研究中国音乐。从他的著作成果来看,他的确为钻研中国古代文化,为向欧洲介绍中国音乐贡献了巨大的精力,由此可以说明他对于中国古老音乐文化的重视与尊重。

根据当代美国学者吉姆·列维的研究,阿米奥生前从公元 1761 年到 1792 年,共发表有五种关于论述中国音乐的著作,如下所列:

《对曾任文渊阁大学士、直隶巡抚的李光地〈古乐经传〉的译稿(阿

米奥译自中文)》,1761 年 7 月;(下文简称《〈古乐经传〉译稿》)

《论中国舞蹈,译自中文》,1761 年 10 月;

《几个中国古代舞蹈,选自对李光地著作的译文》,1761 年 10 月;

《论中国古代和现代音乐》,[1]1779 年,载《北京传教士著:中国历史、科学、艺术、风俗习惯论文集》第 6 卷,第 1～254 页,1780 年;

《满洲鞑靼颂歌,征服金川时所唱》,1792 年。

以上五种著作中,以《论中国古代和现代音乐》最为重要,篇幅也最为宏大,内容包括中国乐器、宫调,直至明末朱载堉为止的律制等等。其中的乐器介绍沿用了中国古老的八音分类法,主要是雅乐乐器,并附有图录,是空前的创举,十分难得。它对于当时欧洲人士了解中国音乐起了很大的作用。

以上五篇之外还有一封阿米奥的信函,论及中国音乐和锣等,在他逝世以后的公元 1827 年发表。至于阿米奥的未曾发表的手稿和插图以及信函等,尚有 11 种,收藏于法国巴黎国家图书馆等处。其中有一篇叫做《论中国音乐补遗》,相当长,是对于《论中国古代和现代音乐》的补充,写于 1779 年 9 月 16 日。另外还有一篇《中国娱乐,或中国音乐会,译为我们的线谱的中国乐谱》,有 105 页,包括 54 首中国旋律并附说明。这两种文献均值得特别提出。

阿米奥向西方介绍中国音乐理论,是个艰辛而曲折的过程。

阿米奥从公元 1754 年(乾隆十九年),即他到达北京才三年左右的光景,就着手翻译中国学者李光地的《古乐经传》,完成后送往巴黎,手稿当即被启蒙时期著名理论家们如饥似渴地阅读和引用。这是由于当时的启蒙先驱为了寻求学术上理论上的支持,常把目光投向中国的缘故。李光地(1642～1718)是康熙年间人,官至文渊阁大学士,笃信程朱

① 又译作《中国古今音乐记》。

理学，撰著有多种。其《古乐经传》的内容主要是复述中国传统礼乐理论，以《周礼·大司乐》为“经”，以《礼记·乐记》为“传”。从中国古老的音乐文化传统的视角来看，《古乐经传》基本上是一部“述而不作”的著作，和当时中国的社会音乐实践有相当大的距离。但是对于一位西方的热衷于汉学传播的传教士来说，翻译李光地的著作是十分难能可贵的，所以应该充分肯定阿米奥译著的历史意义。因为在阿米奥的《〈古乐经传〉译稿》中，毕竟使西方人了解到中国音乐的历史简况，介绍了中国古代的若干乐学理论，例如五声音阶，还介绍了十二律吕中六个单数的律为“阳律”，六个双数的律为“阴吕”，等等。

阿米奥的《〈古乐经传〉译稿》在译文方面是存在缺欠的，而且没有附上乐谱。正是为了弥补自己早期译文的不足，在翻译《〈古乐经传〉译稿》20 年以后，阿米奥根据他研究中国音乐历史文献 60 余种的心得，撰写了他的最重要的著作《论中国古代和现代音乐》，于公元 1776 年送往巴黎，1779 年出版，1780 年重印。其中对中国音乐的乐器、定律法和调式理论等，进行了论述。这对于当时的欧洲了解中国音乐的独特体系来说，是件十分难得的带有开创性的学术交流工作。阿米奥不久又写了《论中国音乐补遗》，但没有出版，其原因不明。吉姆·列维认为，阿米奥的《论中国古代和现代音乐》，“是用欧洲语言写的第一部全面研究中国音乐的权威性著作”，这部著作在欧洲产生了持续性的影响。
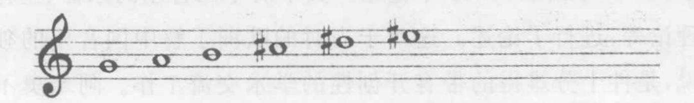
关于阿米奥对于中西音乐文化交流所做的贡献，可能还有一件事相当重要，即据说在公元 1777 年，他将笙——这种使用“自由簧”的中国乐器介绍到欧洲，先是传到俄国，以后逐渐播散开来，从而迅速引发了三种更具有普及性的新型乐器的发明，即德国柏林人布什曼（F. Bushmann）发明的口琴（1821）和手风琴（1822），法国德班（Debain）发

明的簧风琴(1840)。[①] 此外,笙的结构对于欧洲传统的使用"哨管"或加上"拍击簧"的管风琴的结构,也产生了一定的影响。

六、法国音乐理论家拉莫对于中国音乐理论的评论

前文说到,阿米奥翻译的中国李光地的著作,受到法国文化界的重视。法国著名音乐理论家拉莫(Jean-Philippe Rameau,1683~1764)就是根据阿米奥的《〈古乐经传〉译稿》手稿,向法国文化界介绍了两种中国音阶,其一是五声音阶,其二是根据六个"阳律"或六个"阴吕"构成的六声音阶,即欧洲的所谓"全音音阶",如〔谱 4〕所示。但众所周知,后者在中国古代的音乐实践中,从来并不作为创作的调式音阶而出现。

拉莫是最早评论中国古代乐律学的欧洲音乐理论家之一。由于阿米奥当时对于中国传统礼乐思想并不能比较深刻地理解,译文水平又有局限,而且译稿并无五线谱乐例,加以中国古代乐律学理论在明代朱



〔谱 4〕拉莫的六声音阶根据阿米奥,
选自《中国音乐学》1989 年第 2 期。

载堉之前是建立在三分损益法基础之上,而拉莫的和声、音阶理论是建立在纯律原则之上,这样就使得从近代欧洲音乐理论视角进行观察的拉莫,不但无法理解六个"阳律"或六个"阴吕",也就是他构建的后世所谓的"全音音阶",而且对于中国的五声音阶之不符合他的纯律原则,也进行了批评。这种在不同文化背景下所进行的音乐理论介绍,发生了曲折过程,甚至有些隔靴搔痒、误解、粗疏,不但在文化交流的初期难以

---

① 参阅孟文涛:《中国的笙与西洋的簧乐器》,载《中国音乐》1983 年第 1 期;《新格罗夫音乐和音乐家辞典》1980 年版第 1 卷 Accordion 条。

避免，即或时至今日也不足为奇。

拉莫以后，在19世纪后期、20世纪初期的一些欧洲作曲家中，兴起了向东方寻求灵感的热潮，其中法国印象派作曲家德彪西（1862～1918）就是非常突出并取得历史性成就的一位。他的创作特色之一，就是常常采用五声音阶和全音音阶。他的这种特色是否渊源于阿米奥对于中国古代音乐理论的介绍，即是否来自拉莫以阿米奥手稿为依据所进行的复述和评论，目前笔者尚缺少根据进行判断。但是至少可以说，法国启蒙运动中对于中国文化的热衷很可能影响到后来的德彪西。

七、英国约翰·巴罗最早向西方介绍中国民间音乐的曲谱

这一时期，在传教士以外的来华西方人士中，有的在中国民间音乐的采录和西传方面贡献了力量。公元1793年（乾隆五十八年）出任英国驻华大使随员的英国人约翰·巴罗（Sir John Barrow，1764～1868），是个地理学家和旅行家，他根据自己的亲身经历，撰写了一本《中国旅行记》，于1804年出版。《中国旅行记》中刊载了在中国家喻户晓的民歌《茉莉花》，不但有曲谱，还有歌词原文的注音和译文。此外还有他在广州记录下来的九首中国乐曲，包括中国广泛流传的《老八板》等。《茉莉花》，又名《鲜花调》，在中国最早的刊行曲谱见于《小慧集》，公元1821年作序，即比《中国旅行记》的出版年代还要晚些。巴罗最早向欧洲介绍的中国民歌《茉莉花》，后来被意大利作曲家普契尼（1858～1924）用在他的著名歌剧《图兰多特》（1924）中，由此成了广为人知的中国民歌。巴罗所记的《老八板》，可能也是该乐曲最早的采集和记录。虽然其记录或原始演奏不大正规，也是十分难能可贵的了。除了民歌和民间乐曲以外，《中国旅行记》还以图录形式介绍了中国的28种乐器。与阿米奥的《论中国古代和现代音乐》有所不同的是，《中国旅行

记》包括了许多民间乐器，如板胡、二胡、三弦等等。[①] 从阿米奥的《论中国古代和现代音乐》到巴罗的《中国旅行记》不过25年，由此可见西方对于中国音乐的了解很快地就在逐步深入了。

第二节 朱载堉的十二等比律理论是否曾秘传欧洲？[②]

在世界音乐律学史上，第一个解决十二等比律理论和计算难题的，是中国的朱载堉(1536～1611)。朱载堉，出身明代宗室的一位世子，是明末时期著名的乐律学家、历学家、算学家，是当时实学思潮的重要代表人物之一。他在十二等比律方面完成的不朽业绩，使他光耀世界音乐史册，成为值得中华民族引以为荣的杰出人物之一。

所谓十二等比律，是指高低乐音纯八度之间形成13个半音音列，其相邻二音的距离均相等的一种律制——如用简谱进行扼要表述，即**1**、**#1**、**2**、**#2**、**3**、**4**、**#4**、**5**、**#5**、**6**、**♭7**、**7**、**1̇**所形成的音列，任一对相邻二音的距离均相等的律制。在这种律制的基础上，音乐实践中广阔音域中的乐音高度稳定，转调获得自由的天地而不受限制。在朱载堉生活的年代，人们尚没有乐音振动频率的概念，音高是用发音的弦长或管长来表述的。形成上述所谓"任一对相邻二音的距离均相等"，是指任一对相邻二音的发音体的长度的比值均相等。但是这一点，在朱载堉以前，无论是中国或是其他任何国家，都没有人认识到，更谈不到如何计算以求解。朱载堉一生殚精竭虑，在他45岁以前就解决了，到他60岁以

① 参阅钱仁康：《〈老八板〉源流考》，载《音乐艺术》1990年第2期；陶亚兵《中西音乐交流史稿》，第126～131页。

② 关于朱载堉的生平及其十二等比律理论的成就，参阅《律学新说》点注本，人民音乐出版社，1986年9月版所附冯文慈文《〈律学新说〉及其作者》。

前，又求出十分精密的数值。譬如说，低音 do 的长度如果是 2，在十二等比律的律制下，高音 do 的长度则是 1，朱载堉以非凡的毅力，采用珠算进行开平方、开立方的方法，终于求出相邻二音的高音和低音的长度比值是 1:1.059463094……，其后项是 2 的 12 次方根，朱氏算到 25 位数字，其精密程度令人叹为观止。（在管律尚有管的内直径的比值，此处从略）从数学的角度来看，这 13 个音的长度数值形成等比数列，其公比即是 2 的 12 次方根。同时其相邻二音的振动频率数值比恰和相应二音的长度数值比形成倒数关系。在中国传统音乐律学中时常以“黄钟还原”来概括它在计算上所达到的圆满结果，即如前述之例，由低音黄钟的 2 出发，通过计算可以达到高音黄钟的 1，在音乐上恰好是纯净的高八度。

朱载堉关于十二等比律的学术成果最初披露在其《律历融通》（1581），其后发表在《律学新说》（1584），最精密的计算成果则显示在《律吕精义》（1596）。这一成果较欧洲的简略成果为早。

我国学者、文学家刘复（1891～1934，即刘半农），在公元 1932 年撰写《十二等比律的发明者朱载堉》一文[①]，其中提到欧洲的十二等比律发明者，较早的有梅尔生（Marin Mersenne，1588～1648）和费克梅司德（Adreas Werckmeister，1645～1706），并认为梅尔生可能通过传教士受到朱载堉的影响。因为朱氏成书以后到梅尔生撰成其发表十二等比律成果的《和谐宇宙》（1636）期间，“到中国来的西洋教士日见其多；他们一方面把西洋的文化搬过来，同时也把中国的文化搬过去”，“朱氏那部十九厚本的《乐律全书》，在当时也是庞然钜制，就很有做他们的‘采集品’的可能”。

我国学术界过去大多采用著名音乐学家王光祈（1892～1936）的说

① 载《庆祝蔡元培先生六十五岁论文集》，1933 年 1 月版，单行本发表于北平 1932 年。

法，认为朱载堉的十二等比律的成果较欧洲的韦尔克迈斯特（即费克梅司德）的成果早 100 年。[1] 而依照当代学者戴念祖的判断，在欧洲最早解决十二等比律数学计算的是荷兰数学家斯特芬（Simon Stevin，1548～1620）[2]，但其相对粗略的计算成果的年代难以明确，而且当时对欧洲的实际影响不大。斯特芬以后，有法国数学家默森（即梅尔生），[3]在其《和谐宇宙》中作出和朱载堉的成果性质完全一样的数学表示式，而其计算成果是在公元 1636 年完成的，比朱载堉的 1581 年要晚 55 年。

因此，从文化交流的视角来考虑，很自然地就会像刘复一样提出这样一个问题：在欧洲出现的十二等比律计算的学术成果，是否受到中国的朱载堉的影响？并且，如果有可能，又是通过怎样的途径传到欧洲的？由于至今未发现朱载堉本人和西方传教士有任何接触，而其他有关资料也欠缺，因此过去和目前只能进行某种推测。

除了上述刘复的最早推测以外，稍迟的王光祈也有推测。公元 1935 年，王光祈在其用德文写的论文《千百年间中国与西方的音乐交流》中写道："当时，欧洲人已经进入中国宫廷，所以这一发明（指朱载堉的十二等比律理论和计算——冯注）也就有可能由他们传到欧洲。"王光祈在这里所说的"欧洲人"，应该就是本章第一节中提到的利玛窦（1582 年被派到中国）、庞迪我（1600 年到北京）、汤若望（1622 年来华）等等传教士。

当代英国学者、科技史学家李约瑟（Joseph Needham，1900～

---

① 参阅王光祈：《千百年间中国与西方的音乐交流》、《中国音乐史》第三章第八节、《东西乐制之研究》己篇（三）—2，均载冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》，人民音乐出版社，1993 年 1 月版。

② 斯特芬，或译作斯特文。参见〔英〕李约瑟著《中国科学技术史》中译本，科学出版社，1975 年 1 月版，第一卷第一分册第 314 页。

③ 默森，或译作梅塞内。参见书及卷、册、页同上注。

1995)也认为,“斯特芬的平均律可能受到朱载堉的影响”。

笔者认为,可能为朱氏十二等比律理论西传欧洲牵线搭桥的人,在中国方面首先应该考虑的是李之藻(1565～1630)。

李之藻,字振之,仁和(在今杭州)人,明末万历二十六年(1598)进士,官至太仆寺少卿。李之藻大约在46岁时患重病,由于病中受到利玛窦的“躬身调护”,和利玛窦建立了良好关系,康复后接受洗礼,皈依天主教,取教名为“良”。由于李之藻知识渊博,利玛窦等传教士称之为“良博士”。笔者认为,朱氏理论之可能西传,在中国方面所以首先应该考虑李之藻,理由有三。

第一,李之藻笃信西学,是一位科学家、实学家。他曾以多种方式参与西方科技书籍的翻译工作,或笔录口述,或协同翻译,或进行订正和润色,或作“序”写“跋”,等等,多达三四十种,是与徐光启齐肩的一位中国早期的启蒙学者,明末时期传播西方算学、天文历法、地理学、逻辑学等科技知识最重要的人士之一。重要著译有《圜容较义》(几何学著作)、《新法算书》(与徐光启、李天经及西方传教士邓玉函、罗雅各、汤若望等合作的历书)、《浑盖通宪图说》(天文学著作)、《名理探》(逻辑学著作)、《同文算指》(数学著作),编辑有《天学初函》(含19种,包括利玛窦所传西学著作多种),等等。在多方面的学术活动中,李之藻掌握着中国和欧洲两方面的学术动态,而且和许多西方传教士保持着密切的良好关系。即,从李之藻本身的学术条件和人际关系上分析,可能性是比较大的。

第二,在古代的东方和西方,尤其是古代中国,历学和音乐律学密不可分,而数学则是联结二者的纽带。朱载堉本人就兼擅律学与历学,他在万历二十三年(1595)向宫廷进献三种历书——《圣寿万年历》、《万年历备考》和《律历融通》,万历三十四年(1606)又进献他毕生心血凝结而成的综合性巨著《乐律全书》,其中包括上述三种历书以及《律学新

说》、《律吕精义》等共 14 种。在来华的西方传教士中，也不乏兼擅历学与音乐的人士，协助中国修订历法是他们的重要工作之一，并由此取得相当高的威信。而李之藻本人以“娴于算法”著称，他在其《泮宫礼乐疏》的律吕部分中提到朱载堉及其最重要的音乐律学著作《律吕精义》，可以说明他对于朱载堉在律学方面的成就是了解的。万历三十八年(1610)，即在朱载堉进献《乐律全书》仅仅四年之后，也即去世之前一年，明宫廷礼部曾奏请修历，并推荐邢云路(朱载堉的挚友)、徐光启、李之藻会同西方传教士翻译西洋历书，以资参考。李之藻在万历四十一年(1613)曾向明神宗上《请译西洋历法等书疏》，请求多方面翻译西学著作，其中也包括“乐器之书”，因为西方“凡各种钟琴笙管，皆别有一种机巧”。崇祯二年(1629)间，朝廷命令徐光启主持修订历法，即由李之藻辅佐。在这种情况下，李之藻接触朱氏的历学和律学，事出必然，从而将有关学术信息传递给在华西方传教士，再经这些传教士传递到欧洲，是很有可能性的。即，从李之藻接触朱载堉的音乐律学学术成果，与西方传教士存在具体联系的条件上分析，可能性也是比较大的。

第三，李之藻的生年较朱载堉晚 30 年，其活动的盛年大体相当朱载堉去世前后，即朱氏重要著述业已完成，向宫廷献书以后不久。朱氏律学著作在当时是最新的律学成果，其重要性明眼人是不难鉴别并会予以关注的。因此，从年代上分析，可能性也是比较大的。

关于朱载堉十二等比律的学术成果西传欧洲的可能性，戴念祖对于欧洲方面的线索作了比较详尽的推测。① 他认为，朱载堉初次发表其十二等比律研究成果是在公元 1581 年，进献综合性的学术成果《乐律全书》是在 1606 年，在这一阶段及其以后的半个多世纪，正值明末清

① 参阅戴念祖：《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》，人民出版社，1986 年 6 月版，第 128～140 页。

初欧洲传教士来华活动的兴盛时期。因此，在这些传教士中很可能有人获得朱载堉学术成果的信息，并及时传到欧洲，从而推动欧洲类似成果的出现。但是由于当时欧洲有些科学家受到罗马教廷的压制甚至迫害，因此朱载堉理论的传播有可能是在秘密状态下通过书信往来进行的。

另外，在清代晚期还有两桩事情涉及朱载堉律学成就西传欧洲，值得重视。

其一，在光绪六年(1880)，中国科学家徐寿(1818～1884)撰写了《考证律吕说》，在朱氏管律数据的基础上提出了新的数据，发表在英国著名汉学家傅兰雅(John Fryer，1839～1928)当时在中国主编的刊物《格致汇编》上。此后徐寿还曾就声学问题与英国科学家通信，经傅兰雅翻译并附加说明，于公元 1881 年 3 月发表在英国杂志《自然》上。徐寿的信函成为中国学者第一篇刊登在国外自然科学杂志上的文章。傅兰雅曾被清政府聘为同文馆的英文教习，又在上海江南制造局任编译长达 28 年之久，是当时在华传教士中向中国介绍西方科学技术成果最多的学者之一。经他转致国外的含有中国科学家研究成果的首封信函，其引人瞩目的影响不难想见。[①]

其二，比利时声学家马容(V. Ch. Mahillon，1841～1924)在公元 1890 年及其以后，两次通过实验方法肯定朱载堉的管律数据。其初次实验结果发表在 1890 年布鲁塞尔《皇家音乐学院年书》第 188～193 页，第二次实验结果则曾由法国学者古郎(M. Courant)在其《中国雅乐历史研究》中转述发表。[②] 马容实验所根据的材料，即是朱氏在公元

---

① 详见戴念祖：《中国古代在管口校正方面的成就》，载《黄钟》1992 年第 4 期。

② 参阅刘复：《十二等律的发明者朱载堉》，载《庆祝蔡元培先生六十五岁论文集》1933 年 1 月版，单行本发表于北平 1932 年；刘勇《朱载堉异径管律的测音研究》并注(一)，载《中国音乐学》1992 年第 4 期。

1596年发表的《律吕精义》。

第三节 鸦片战争后西方基督教在华的教堂音乐和教会学校的音乐教育

公元1858年签订的不平等的“天津条约”,使得西方列强俄、美、英、法相继取得在中国传教的自由,因此来华的西方基督教教会各种派别和传教士逐渐增多。在此前后来华的传教士,主要的已经是基督教新教(俗称基督教)的传教士,这一点和明代后期、清代前期主要是天主教传教士的情况有所不同。

西方基督教教会在布教的同时,开办有各类学校。这一方面是对于中国教育主权的侵犯,另一方面也提供了近代新式教育的模式,促进了近代西方科学文化知识在中国的传播。虽然在西方传教士中不乏学有专长,对中国人民持友好态度的睿智人士,而作为基督教的终极目的则在于促成中国的基督教化,为西方殖民主义势力效力。

西方基督教教会对于中国音乐文化施加的影响,主要有两个方面,其一是与布教相结合的教堂音乐,其二是在其兴办的学校里的音乐教育,其中包括宗教音乐和其他西方音乐。从总体来说,两个方面以后者即教会学校音乐教育的社会影响较为广泛;而在教会学校音乐教育中,一般艺术音乐的社会影响又超过纯宗教音乐的社会影响,因为它们比较更为适应着中国社会内部发展的需要。

以下,先简要叙述基督教教堂音乐的传播,其次着重叙述教会学校的音乐教育。

基督教新教之传入中国,以公元1807年(嘉庆十二年)为标志,这一年英国伦敦福音会的传教士马礼逊(Robert Morrison,1782～

1834)[①]抵达广州,他是最早来华的新教传教士。但新教及新教音乐在中国影响之扩展,主要是鸦片战争以后的事。

马礼逊编译的《圣经》,是最早的《圣经》汉文译本。此外他还编译有汉文《养心神诗》(1818),所谓"神诗"是赞美诗 Hymn 的旧译,它开创了新教完全以汉文歌唱赞美诗的传统,这一点和较早来华的天主教时常强调拉丁文略有不同。在马礼逊的《养心神诗》之后,稍晚又陆续出现若干采用汉语"白话"(各地方言)的赞美诗译本,较早的有厦门方言的《养心神诗》(1852)、福州方言的《榕腔神诗》(1861)、潮汕方言的《潮腔神诗》(1862)等。大约与此同时或稍晚,又有以西文拼写汉语乃至采用少数民族语言编译的赞美诗出版,与方言本一样都是为了强化布教的社会效果而采取的措施。

鸦片战争后,西方基督教教会在中国的布教范围逐渐广泛渗透:在地域方面大体上是从沿海到内地,从城市到乡村——乃至偏远的少数民族地区;在对象方面大体上是从城市市民到乡村村民。而一旦其教义或歌唱形式被社会领袖人物所接受,则会带来更大的社会影响。例如,公元1851年建立的太平天国政权,其革命活动是从1843年"拜上帝会"发展起来的。由于太平天国领袖人物皈依基督教,因此也就接受了基督教音乐的活动形式,并且还使用过木管、铜管、风琴之类的西方乐器。虽然至今尚未发现其所用的乐谱,因而不了解其所用的曲调,但其采用赞美诗的歌唱方式是可以根据比较充分的资料予以肯定的。又如,大约从民国元年(1912)起,军队将领冯玉祥就采用过基督教赞美诗的歌调重新配置歌词,编成军队中所用的若干歌曲。

来华基督教传教士的布教活动,根据其传统,历来伴随有教堂音乐,

① 马礼逊,曾在垄断对华鸦片贸易的英属东印度公司任职25年,又多次建议英政府在华自设法庭以取得治外法权。

主要是歌唱赞美诗等。这些传教士不但从西方带来不少赞美诗,而且还在中国进行编印。例如公元1872年由布劳盖(H. Blodget,1825～1903)和富善(Ch. Goodrich)编辑出版的《颂主诗歌》就是一部内容丰赡影响广泛的赞美诗集。到清末民国初年时期,天主教和新教刊行的赞美诗集,已经不下百余种。为了提高布教的效果,有的西方传教士或中国信徒不但翻译歌词,还选配上中国的传统曲调、民俗曲调,因此西方教堂音乐不但歌词经过翻译,原有的曲调有时也会发生变化,倾向于中国化、民族化。这种情况可能近似于历史上外来佛教音乐进入中土以后的变化,但是不如外来佛教音乐变化之深入而广泛。随同教堂音乐传播的西方各种记谱法,包括各种线谱、数字简谱和字母谱,也日益普及,其中主要是五线谱,其次是数字简谱,至于字母谱只是发生在早期的部分地区。

以上所述基督教音乐方面的特点,举出两例如下。

清代同治十三年(1874)以前,今北京通县甘棠乡贾后疃村就有天主教传布,建有天主教教堂,延至20世纪50年代初都有宗教音乐活动。他们的音乐,有的有宗教性标题,称“经谱”,可能基于昆曲曲调形成,配有唱诗班,用于天主教节日;有的则是地道的汉族民间音乐的曲调曲牌,称“玩谱”,可能是从民间佛教、道教的乐班音乐演化而来,用于民俗丧礼。所用乐器除前者采用的风琴是外来乐器以外,其他“经谱”、“玩谱”所用的十余种乐器均为地道的汉族民间乐器。[①]

又如,地处云南怒江一带的傈僳族,大约从20世纪初起有外籍基督教传教士进入该地区布教。他们采用以傈僳文翻译的《圣经》和赞美诗,因此有的歌词带有傈僳族文学风格;赞美诗的音乐中既有基督教传统歌曲,也有的带有傈僳族音乐风格。这些歌曲音乐还采用一种根据

① 参阅赵晓楠:《民族音乐中的天主教音乐》,载《中国音乐》1994年第3期。

欧洲字母谱(又称嗖发谱,译自 Tonic solfa)的法则制订出的一种特殊的字母谱。基督教音乐的传布不但因此相当深入,而且具有相当完美的水平。[①] 在西南其他少数民族中也有类似情况。

以上事例可以说明,西方基督教教会音乐的传布情况广泛渗透,因时因地而不同,不能一概而论。其宗教音乐的影响至今仍是一个有待深入调查和探讨的问题。

西方基督教在华教会,根据西方国家本身的利益,为了实现其推动中国基督教化的目的,除了教堂布教的直接性活动以外,还兴办学校作为间接性的辅佐活动。在初期是以培训贫苦幼童为主,自公元 1877 年以后则改变为面向上层社会,重点是创办高等院校。这些西方模式的教会学校,其数量发展相当迅速,学生人数增长也很快,地域则由通商口岸逐步深入到内地。西方教会学校的教育和中国传统旧式教育不同,其特点除了进行宗教教育、近代科学知识教育以外,音乐课程在其中占有相当重要的地位,或必修,或选修,包括歌咏、西方乐器演奏、组织军乐队、管弦乐队、传授西方乐理知识,有的还有唱诗班,等等。教会学校的建立,为西方音乐的传播提供了基地。

西方基督教教会的宗教音乐活动及其创办的学校中的音乐教育,一方面是西方列强在军事、政治、文化方面入侵的后果之一,并为之效力;同时,又有助于中国音乐教育走向近代化的历程,传播了欧洲近代音乐文化知识,培养了一批人才。

鸦片战争前夕,来华基督教教会已经开始创建学校,不久增设音乐课程,并产生社会影响。今举出以下和音乐教育有关的若干早期学校以及有关课程等,以推知一般。

---

① 参阅杨民康:《云南怒江傈僳族地区的基督教音乐文化》,载《中央音乐学院学报》1991 年第 4 期。

1. 欧美基督教教会在华创办的学校,最早的一所是公元1839年在澳门成立的以英国基督教新教最早来华传教士马礼逊命名的马礼逊纪念学堂。该校于1842年迁移香港以后,开始增设音乐课。

2. 1845年由美国基督教北长老会创建于宁波的崇信义塾,设有音乐课。

3. 1849年法国天主教耶稣会在上海创办徐汇公学,设有多种音乐课程,并组成一支西洋管弦乐队。

4. 1860年美国基督教北长老会在上海创办清心书院男校。次年增设女校,置音乐课。

5. 1864年,美国基督教北长老会传教士狄考文(C. W. Mateer,1836～1908)与其妻邦就烈(Julia Brown,即狄就烈)在山东登州(今蓬莱)开办蒙养学堂,1876年改为文会馆。为了传布宗教音乐,邦就烈曾在该校担任"乐法"(基本乐理)课。

6. 1874年法国天主教耶稣会在上海创办的圣芳济书院,自1880年招收中国学生,置有音乐课。

7. 同治年间(1862～1874),属于英国基督教长老会的台湾台南教会和属于加拿大基督教长老会的台湾淡水教会,开始在台湾的南方和北方传教,由是赞美诗歌咏、合唱、风琴和钢琴音乐等西方音乐形式在台湾逐渐兴起。1876年,英国长老会系统的基督教教会在台湾南部成立台南神学院,以后又成立长荣中学、长荣女中等。这类学校都很重视音乐科,尤以宗教性的合唱为盛。

8. 1881年美国基督教监理公会传教士林乐知(Young John Allen,1836～1907)在上海创立中西书院,设有"琴韵"课。

9. 1881年美国基督教圣公会在上海创办圣玛利亚女校,1903年设立琴科。

10. 英国基督教新教浸礼会传教士李提摩太(Timothy Richard,

1845～1919），[①]1870 至 1916 年间，大多在华，先后在山东、山西传教。他曾和妻子李提摩太夫人（Mrs. Timothy Richard），即苏格兰长老会传教士玛丽·马丁女士（Mary Martin），在山东青州府（今益都）和山西太原府他们开办的音乐讲座中，为了使受教者熟悉圣诗进行视谱教学，以达到"感化人心"，"颂扬上帝"（《小诗谱·序》）的目的。

11. 1892 年美国基督教监理公会传教士林乐知在上海创办中西女塾（中西女子中学校前身）。音乐是该校三门选课之一，内容包括钢琴、声乐、弦乐。钢琴的修业期限包括小学阶段不少于 12 年，已具有专科的性质。同时，该校还经常面向社会举行音乐会。

除了以上选列早期的教会学校以外，与其同时或在其以后，西方国家在华基督教教会还在北京、上海、天津等大城市中创办不少各级学校和各类教育机构。以北京的著名中学为例，如贝满女子中学（前身创办于 1864 年）、育英中学（前身创办于 1864 年）、汇文中学（前身创办于 1871 年）、慕贞女子中学（前身创办于 1872 年）等，均为基督教教会创办。这类教会学校按照西方教育方式开设音乐课程，有的还设有"琴科"等。

到 1899 年，全国的教会学校约达 2000 所，学生 40000 人以上，其中中学约占 10%。[②] 这类教会学校，大多比较重视音乐课程和音乐活动，这就为西洋音乐系统地输入中国逐渐提供了土壤。

教会学校在传布宗教音乐或进行音乐教育时，自然需要推广西方基本乐理知识和识谱法。在上述早期基督教教会所办的学校或机构中，以编著基本乐理知名者举出以下两例。

① 李提摩太在华期间，除传教外，还曾在 1890 年任天津《时报》主笔，1891 年到上海后任广学会（前身是同文书会）总干事。他插手中国政治，提出并进行过不利于中国人民的主张和活动。广学会在传播西学方面有相当影响。

② 据《教育大辞典》第 10 卷第 126 页。

1. 1872年由狄就烈编辑出版的《圣诗谱》，是在我国早期出版的圣诗曲谱集之一，其目的在于激起"虔诚的心"，"同唱圣诗，颂赞天父"。曲谱前所附的"乐法启蒙"包括欧洲基本乐理和读谱法的主要内容，只是其中术语的中文译法后来大多未能流传。其读谱法采用英国通行的首调唱名法体系。在初版的"原序"中就已经强调它区别于以往的"圣诗谱"，一是有"乐法"（基本乐理），二是除了360多首"圣诗谱"外，还选有中国的"杂调小曲"。见于"乐法启蒙"中的中国民歌和民间乐曲，如《凤阳曲》就是常常被称为《凤阳花鼓》的歌词和曲调，《六八》即《老八板》，附有工尺谱，《端阳曲》的曲调并非中国民歌，却配上内容是中国端阳习俗的歌词，等等。从该"原序"还可得知，当时似乎还没有出现富有音乐才能的教友，因此缺乏采用"中国的腔调"创作的中国风格的"赞美诗"。看来狄就烈十分重视这个问题。该书在1879年、1892年、1907年和1913年多次增补再版。由此可知基督教及其所属音乐教育的发展相当迅速。

2. 李提摩太夫妇的视唱教学也采用首调唱名法。早期编有《中西乐法撮要》，后来又由李提摩太夫人在《中西乐法撮要》的基础上，编辑出版了一部名叫《小诗谱》（《*Tune—Book in Chinese Notation*》）的著作（据1901年上海广学会增补石印本。另有1883年太原初版木刻刊本）。在全书121首曲调中有60余首赞美诗曲调，6首赞美诗歌曲，另外还包含了若干中国曲调如《老六板》、《步步高》和佛教寺庙歌调等。其内容主要是为了熟悉赞美诗曲调而进行的视唱训练。其特点是把当时西方业已通用的五线谱，和中国传统的记谱法主要是工尺谱进行对照，同时对工尺谱的节奏记法进行了改进。在该书所附的"中西音名图"中，共列出九种乐谱字进行对照（见本节末），是早期在中国传播西洋乐理并进行中西乐理比较的一种尝试，具有一定的历史意义。九种乐谱字即：

（1）“十二律字”，包括黄钟、大吕等中国传统的十二个古老音名。

（2）“琴字”，即中国古琴减字谱的例子。

（3）“文字”，包括宫、商等中国传统的七个古老阶名。

（4）“俗字”，包括合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五等中国传统的工尺谱字。

（5）“僧道字”，属中国宋代俗字谱体系，见于南宋姜夔《白石道人歌曲》等。

（6）“印度字”，印度谱字，在中国少见。

（7）“西俗字”，根据英国人柯温（John Curwen，1816～1880）首调唱名法字母谱，列出 d、r、m、f、s、l、t 等七个谱字，和上述工尺谱等音名对应。

（8）“西律字”，即 C、D、E、F、G、A、B 等七个音名。

（9）“西旧字”，即采用五线谱高音谱表记载十二半音。

在上述九种互相对应中，值得注意的是，原书在第四种“俗字”即工尺谱中，选用的是中国古音阶，这种音阶在中国民间常见，本是符合实际的一个方面，应予肯定，但是它以工尺谱的“上”和西方乐谱的首调唱名 fa 来相对应，虽于中国典籍有据，却不妥当。这是由于从音程表面观察古音阶，并进行对应的结果。笔者以为，“上”的对应关系对于宫商阶名来说应是“宫”，对于西方乐谱的首调唱名来说应是 do，这样做既符合中国汉族民族调式音阶的特性，也比较符合西方常用的大音阶的性质。在乐谱互译的对应中，以“上”对应 fa 的不妥做法，在近代可能即始于李提摩太夫妇的《小诗谱》。今为便于读者了解，将上述第七行中的字母谱改换为目前通用的首调唱名西文写法，仅和工尺谱、宫商谱对应，并表明《小诗谱》之不妥和笔者的主张如下：

《小诗谱》的中西乐谱对应关系	宫	商	角	变徵	徵	羽		变宫	少宫	少商
	合	四	乙	上	尺	工		凡	六	五
	do	re	mi	fa	sol	la		si	do	
本书笔者主张的对应关系	徵	羽	变宫	宫	商	角	清角	变徵	徵	羽
	合	四	乙	上	尺	工	下凡	高凡	六	五
	sol	la	si	do	re	mi	fa	#fa	sol	

中西音名圖

西書字	西律字	西俗字	印度字	首道字	俗字	文字	琴字	十二律字
		f'			上'			
		m'	[illegible]		乙'	少角	[illegible]	
		r'	[illegible]		五	少商		
	C'	d'	[illegible]	六	六	少宫	[illegible]	半黃鍾
	B	t	[illegible]	刂	凡	變宫		應鍾
	Bb A#	ta le						無射
	A	l	[illegible]	丨	工	羽	[illegible]	南呂
	Ab G#	la se						夷則
	G	S	[illegible]	人	尺	徵	[illegible]	林鍾
	Gb F#	sa fe				變徵		蕤賓
	F	f	[illegible]	[illegible]	上		[illegible]	仲呂
	E	m	[illegible]	丶	乙	角	[illegible]	姑洗
	Eb D#	ma re					[illegible]	夾鍾
	D	r	[illegible]	フ	四	商	[illegible]	太簇
	Db C#	ra de						大呂
	C	d	[illegible]	㇄	合	宫	[illegible]	黃鍾
		t_1	[illegible]		凡₁			
		l_1	[illegible]		工₁	太羽		
模糊			模糊					
		S_1			尺₁	太徵		

〔谱 5〕中西音名图

选自《小诗谱》。

大约到了20世纪初期，西方音乐的传入已经从基督教一般仪式歌曲、通俗性歌曲、器乐小品，逐步扩展到具有重要历史地位的作曲家及其经典性音乐作品。

西方基督教教会在华布教中的教堂音乐活动和办学中的各种音乐教育，这两个方面虽然常常互相牵连，但仍有所不同。相比较而言，后者的社会影响要大于前者。

中国古代音乐文化之所以能够开始走上近代化的道路，虽然受到西方基督教教会音乐和教会学校音乐教育的影响，却还并不是它们直接引发的结果，而是伴随着中国社会内部生活方式的变革而发轫的。从采用新的音乐品种方面说，在早期社会影响最大最为深远的是通过日本吸收的西方的学堂乐歌，其次是西方在华音乐家组建的管弦乐队和军乐队。

第四节 西式管弦乐队和军乐队在中国开始建立

明清时期，西方乐器的传入在19世纪中叶以前主要是个别乐器，如古钢琴、管风琴等。清初乾隆时期的宫廷虽然可能已有小型西式乐队，大概谈不上什么正规。至于在中国开始出现比较正规的西式管弦乐队和军乐队，是19世纪80年代的事，而自60年代以后在宫廷和教堂以外的社会上及出版界，则已经时而透露出一些西方音乐的信息。

同治六年，即公元1867年，清政府成立了翻译馆，任务是翻译西学中的自然科学技术著作，但也兼及其他。在其出版的作品中有一本〔美〕金楷理口译、蔡锡龄笔述的《喇叭吹法》(1877，上海江南制造局)，[①]当为

① 参见《中国音乐书谱志》，人民音乐出版社，1984年3月版，条目编号0254。

我国最早翻译介绍西方乐器演奏的著作，较管弦乐队和军乐队的建立为早。

其他零星的关于西方音乐活动等的报导，也散见于书籍报刊。

例如张德彝(1847～1918)，从公元1866年起游历欧洲，1868年起断续出使欧美，自始至终达30余年。他在其《航海述奇》中描写聆听钢琴演奏的感受说，“琴大如箱，音忽洪亮，忽细小，参差错落，颇觉可听”。又如1876年曾任驻英副史的刘锡鸿，虽然思想保守，但仍能看到军乐的积极作用，他在其《英轺日记》中说，“军乐惟鼓与喇叭，奏之所以畅军心也”。再如王韬(1828～1897)，是当时为数极少的旅欧人士之一，他从1867年起在海外游历达两年之久。1879年还曾访问日本，1884年定居上海。在他的著作中，记述了他在西方国家参加家庭宴集时聆听音乐和在国内外观赏西方戏剧、芭蕾演出时的种种感受。他在《漫游随录》(1867)中曾描述日耳曼十余人组成的乐队演出说，“一乐既兴，众音毕奏，或激昂慷慨，或宛转悠扬，或声宏壮铿锵，或如铁骑纵横荡决，有若沙场战斗声。须臾，特作霹雳鸣，众乐遽止”。此外，他在1890年发表的《西学原始考》中，也兼顾音乐，涉及古代埃及、希腊、罗马的乐器、戏剧等。上述三人的见闻和记述，虽然限于当时整个文化界对于欧洲音乐了解的水平，不可能十分深入和中肯，但在当时可谓凤毛麟角，十分难得，无疑也会给古老的中华帝国带来一些新鲜的音乐文化气息。另外又如上海《申报》的两次报导：一次是1874年4月7日关于英国“弹琴工最著名之妇女”(琴指钢琴?)名“亚拉白拉可大”者在上海西人戏院“演技数日”的报导；再一次是1875年11月5日关于“擅拉胡琴”(可能指小提琴)的英籍惹尼嘉士女士将于该日晚在西商戏院献琴技的报导。由此可知，至迟到19世纪70年代中叶，上海已有西方人士登台演出。

以上所述演奏、演出以及书籍报刊的报导等等，虽有传播作用，但

只是微风吹拂，终究不能形成大气候，并不能起到推进中国音乐文化走上近代化道路的作用。近代化路程的开拓，需要振聋发聩的强大动力，——这一点将在第十三章关于学堂乐歌的兴起部分加以论述。而在学堂乐歌这一重要音乐形式输入之前，对中国社会音乐生活有重要影响的是西方管弦乐和军乐这两种形式。

一、西式管弦乐队在中国开始建立

在本章上一节叙述到，公元 1849 年法国天主教耶稣会在上海创办的徐汇公学，组建有西式管弦乐队。这个管弦乐队在 1871 年曾由中国神父指挥演奏过奥地利作曲家海顿(1732～1809)的一部交响曲。这是目前已知在中国出现得最早的西式管弦乐队和交响曲的演出。但是这个乐队对于后来的影响似乎不大。对于中国后来组建管弦乐队、演出乃至创作产生深远影响的，则是上海工部局管弦乐队。

鸦片战争后，西方列强根据不平等条约在上海强行占有所谓“公共租界”。1881 年，上海公共租界的工部局建立了“公共乐队”，这是在中国最早出现的西式铜管乐队。它原来编制不全，只有十人，用于仪仗。20 世纪初才逐步扩充为编制较为完善的管弦乐队，并定期举办音乐会，于 1911 年演奏过德国作曲家贝多芬的《英雄交响曲》。在该乐队担任指挥的先后有：德国音乐家 R. 布克，意大利音乐家梅帕器(Mario Paci)等人。1918 年梅帕器任指挥后，水平有较大提高。1922 年左右更名为上海工部局管弦乐队，当时大约有队员 40 余人。这个乐队的早期成员一律是西方乐师，演出对象也以侨居上海的西方人士为主。直到 1927 年以后，它才开始逐步吸收中国籍的乐队队员如谭抒真等。乐队几经更名，活动有数十年，主要演出外国交响音乐作品，晚期也曾与中国音乐家合作，如 1929 年以后与小提琴家马思聪(1912～1987)、民族乐器演奏家卫仲乐(1908～1997)等协同演出，1931 年 11 月演出过

作曲家黄自(1904～1938)的管弦乐作品《怀旧》等。这个乐队的水平在当时的亚洲所以能够达到首屈一指,以梅帕器的功绩为尤多。

本世纪初在黑龙江哈尔滨,也出现了交响乐团,由俄籍来华人员组建。

二、西式军乐队在中国开始建立①

公元1885年左右,继上海公共租界里由西人组织的铜管乐队之后,中国出现了国人组成的军乐队,但创办人仍是西方人士,即在中国海关任总税务司的英国人罗伯特·赫德爵士(Sir Robert Hart,1835～1911)。② 赫德出生于爱尔兰,是个炽热的音乐爱好者,能奏小提琴、大提琴等。他自行出资建立乐队,最初的意图是为他个人以及游园会、舞会等主要是西方人士的社交活动提供消遣娱乐。赫德最初是在天津开班训练,不到一年就有8名学员结业被调到北京,以训练新招收的乐队队员。到1889年间,在北京形成一个十余人的管乐队。大约从1890年起,赫德又筹划在原有队员中间培养弦乐人才,并不断扩充,于是形成既可独立的管乐队以及兼有弦乐的管弦乐队。1895年起,乐队由在北京邮局任职的葡萄牙人恩卡那查欧(E. E. Encarnacao)继续指导训练,技艺水平得到进一步提高,队员也发展到20余人。大约1902年以前,已经有过奉召进入清宫廷或在其他外交礼仪场合演奏的经历。在当时,由中国人用外国乐器演奏外国音乐,即或是对于出入宫廷的上层人士说来,也是一大奇观。赫德的乐队一直活动到1908年他离开中国的时候。

---

① 有关西式军乐队资料,主要参阅〔美〕韩国鐄文章:《中国现代军乐肇始初探》,载《音乐艺术》1981年第3期;《中国的第一个西洋管弦乐队》,载《音乐研究》1990年第2期。

② 赫德,英国侵夺中国邮政主权最早的在华代理人。

中国人自己建立的军乐队，是在清末随着新式军队的建立而产生的。

公元1895年12月之后，大约在1898年7月之前，出现了由国人创办的最早的军乐队之一。当时清宫廷官员袁世凯以督练的身份，在天津附近的小站地方训练“新建陆军”。由于是仿照西方军队建立的“新军”，因此就废弃传统的“鼓吹”乐队，新建西式的军乐队。在袁世凯于1898年7月作序，同年10月成书的《兵略录存》中，载有军乐兵的人数、待遇、军乐器备置的数目等等。其实际情况虽然未必与文件完全相符，但既然是“录存”，则以事实为依据的可能性是很大的。军乐队的倡议者和教练是德国顾问高士达。这是中国最早用以代替传统“鼓吹”乐队的军乐队之一，有数十人。

1903年，袁世凯又在天津开办军乐训练班，为陆军培养军乐手，办理过三期，每期80人。另有一个旗人乐队，约50人。直隶总督府的军乐队也由此得以组成。此外，为了培养军乐人才，还曾派人赴德国学习军乐，等等。

与袁世凯的“新建陆军”中的军乐队差不多同时，1897年初，当时两江总督张之洞也在他的“自强军”中组成了15人的军乐队，聘请德国教官喀索维基、米勒耳进行训练，同年5月1日在上海吴淞举行阅兵式时参加了演奏。

此后，在1909年，清宫廷为护卫紫禁城组建新式禁卫军，也建立了所属的军乐队，有20余人，由前文所述恩卡那查欧任教练。

上述在中国出现的组建军乐队的活动，在辛亥革命前夜的高潮形势下产生了广泛的社会影响。各地的军队逐步取消旧式的“鼓吹”乐队，代以新式的军乐队，自不待言。到1911年辛亥革命前后，在北京、上海、天津、武昌、苏州、常州、青岛等地的机关、大学、中学等，也组成有大约十多个军乐队。例如，民族音乐家刘天华（1895～1932）于1909年

入常州中学求学时，就参加了该校的军乐队活动；天津私立第一中学在1910年已经组成27人的学生铜管乐队；等等。

总的看来，由于当时军乐队处在草创阶段，演奏水平比较一般；演奏曲目也比较狭窄，至今尚有资料线索可知者，主要有从西方传入的《老黑乔》(*Old Black Joe*)、苏格兰民歌《忆往日》(*Auld Lang Syne*)、英国H.R.毕肖普作曲的《可爱的家园》(*Home，Sweet Home*)等等歌曲的改编曲，以及从日本传入的若干军乐曲等。

中国近代最早一批西方模式的管弦乐人才，最早的管弦乐队和军乐队，正是从这里起步。

第五节　清末时期中国音乐的西传

继明末清初西方天主教传教士利玛窦、钱德明等人向西方报导、介绍中国音乐之后，到了清末时期，西方新教传教士和西方学者有更多的人继续向欧洲介绍中国音乐，而且出现了新的特点，即理论上较前完整，采集民间音乐较前深入。与此同时，华人侨居海外的增多也为中国音乐的西传提供了基地。由于中国音乐在西方较明末清初时期有了比较广泛的传播，因此吸引了若干西方作曲家的关注，他们或直接采用中国曲调，或在自己的意象中根据印象发挥创造，或从中国诗词中吸取灵感，于是使得他们的音乐创作增添了新鲜的中国色彩或东方情调。

比利时人阿理嗣(J. A. van Aalst，1858年生)，公元1881年来华，1883年4月到1914年2月间在北京税务司署邮政方面任职。他来华前曾在本国根特音乐院学习并获奖，来华后曾是赫德乐队(详见本章第四节)的成员之一，会演奏钢琴、长笛、双簧管。1884年，希尔兹博览会在伦敦举办，赫德派阿理嗣担任该博览会的“中国音乐介绍”的

主讲人。据美籍华裔学者韩国镄的推测，[①]大概就是为了这件事，阿理嗣撰写了《中国音乐》(*Chinese Music*)一书，1884 年由海关总税务司署于上海出版，曾多次再版。博览会上除了可能有阿理嗣的演讲以外，还有六名中国戏曲演员参加演出，其中包括北京的说唱音乐“八角鼓”。

继前述阿米奥有关中国音乐的著作之后，阿理嗣的《中国音乐》更为全面而详尽地介绍了中国音乐，长期以来深受西方学者重视，经常被研究中国音乐的学者所引用。其中除了叙述伶伦取竹制律的传说、五声音阶与五行、乐器的八音分类法与八卦、祭孔仪式音乐、儒家礼乐思想等等之外，还以五线谱和工尺谱对照的形式刊载了几首中国民歌，如《鲜花》、《王大娘》、《十二重楼》，附有 47 种乐器的图录以及演奏图像，等等。

继前述《小诗谱》之后，李提摩太夫人在公元 1898 年又曾编著也名《中国音乐》的书稿，作为向英国皇家学会亚洲分会提交的论文，于 1899 年在上海出版，以后又再版。《中国音乐》的内容较《小诗谱》为广泛，增加了关于中国音乐的历史、记谱法、律学、乐器、曲谱集、概述等等的介绍，并附有谱例、照片和图录。它是一部关于中国音乐文化的历史和现状的比较全面的简明著作。其中记谱法部分，对中国的工尺谱和英国柯温的字母谱进行了比较，指出了它们同属首调唱名法体系，并肯定工尺谱的形成较字母谱早 800 余年，等等。

本章第一节曾叙述到，乾隆年间有英国人约翰·巴罗在中国采录《茉莉花》、《老八板》等。这一时期西方来华传教士中，有的还深入到民间，甚至是相当偏远的地区采集民歌，介绍到西方。今知有比利时天主教神父万·欧斯特(Joseph van Oost ，中文姓名是彭嵩寿，1877～

① 参阅《阿理嗣小传》，载《韩国镄音乐文集(一)》，台北乐韵出版社，1990 年 1 月版。

1939)于公元1902年被派到中国内蒙古地区传教。欧斯特自幼受到良好的音乐教育。当他到达中国以后，于1912年以前到达伊克昭盟(今内蒙古鄂尔多斯市)南部地区收集民歌并记谱，除以法文记录汉语方言语音，以法文意译外，并附有录音唱筒(绝大部分今已不存)。其成果以连载方式发表在《人类学》杂志。[①] 在欧斯特所收集的民歌中，如《走西口》、《小姑儿听房》、《绣荷包》、《打连城》等，是当地十分常见的典型民歌，也为后来到该地区采录民歌的人们所熟知。欧斯特收集的民歌相当广泛地反映了当地多方面的社会生活，无论是从音乐学、民俗学的视角来研究，或从中外音乐文化交流的视角来研究，均为难得的珍贵成果。而且从其收集成果来分析，未见知和他的布教事业有什么直接关联。看来，欧斯特是一位业余的音乐学者，为中西音乐文化交流贡献了他的一份力量。

自从公元1885年英国学者埃利斯(A. J. Ellis，1814～1890)发表《论各民族的音阶》以后，比较音乐学于20世纪上半叶在欧洲得到重大发展。比较音乐学的学者十分重视非欧音乐体系的研究工作，因此十分重视实际音乐音响的收集工作。

据我国比较音乐学奠基人王光祈(1892～1936)在其《中国音乐史》(1934)第十章中介绍，比较音乐学柏林学派的霍恩博斯特尔(E. M. von Hornbostel，旧译荷尔波斯特，1877～1935)在柏林大学主持的“比较音乐学”部，于1908年左右已藏有世界各民族的留声机音乐片10000种以上，其中包括中国音乐片。

利用中国音乐唱筒提供的实际音响来研究中国音乐的西方学者，

① 该资料最近已经翻译成书出版，名《近代中国鄂尔多斯南部地区民歌集》，载中央音乐学院学报社增刊，1995年11月版，万·欧斯特收集记谱，刘奇女士翻译、注释、编辑，其中包括民歌48首以及万·欧斯特关于中国民歌的著述目录等。

大概以德国的费舍尔(Erich Fischer)为最早。他的博士论文《关于中国音乐的研究》,发表在《国际音乐学会文集·1909～1910卷》。文章不很长,分为中国音乐研究文献概览和乐例分析研究两个部分。他所依据的唱筒是德国学者罗佛(B. Laufer,1874～1934)和鲍伊斯-雷芒(Marie du Bois-Reymond)等人大约在本世纪初分别在上海和北京等地采录的。其中有笛、笙、京胡、二胡、月琴和琵琶曲,以及为皮影戏演出伴唱的京剧唱段,是用五线谱记录的,成果由柏林大学收藏。王光祈在其《中国音乐史》第十章中曾从费舍尔(即飞侠)的上述学位论文里,转引了中国器乐音乐的两段谱例。

19世纪后半叶,不少华工到达美国、秘鲁、古巴等地,上演中国戏曲的戏园随之而在这些国家出现,成为中乐西传的据点之一。据说,美籍奥地利著名小提琴家、作曲家克莱斯勒(F. Kreisler,1875～1962)创作的小提琴曲《中国花鼓》(1910),就是由于他在美国西海岸旧金山听到中国音乐以后获得灵感的。1923年5月他到中国北京举行音乐会时,《中国花鼓》等曲目的演奏给听众留下深刻的印象。

在本章第一节中笔者曾经提到,法国印象派作曲家德彪西可能接受了启蒙运动中产生的热衷于中国文化的传统影响,向东方寻求灵感的结果,使他对于五声音阶、全音音阶发生了兴趣,从而形成他的创作特色之一。在德彪西的音乐作品中,有的还采用了富于中国或东方情调的标题,创造相关的意境,例如《塔》、《月落古刹》等。

除德彪西外,在19世纪末叶到20世纪初的欧洲著名作曲家中,还有一些人或直接采用中国曲调进行创作,或在自己的意象中努力创造富于中国情调、东方情调的意境。这种现象应该说,是中国音乐西传以后逐渐为人所知,而首先是在敏感的作曲家的心灵中进行了加工创造的结果。例如:

俄国作曲家柴科夫斯基(1840～1893)的舞剧《胡桃夹子》(1892)中

的《中国舞曲》；

法国作曲家拉威尔(1875～1937)的管弦乐组曲《鹅妈妈》(1908)中的《丑姑娘与瓷娃娃女皇》；

西班牙作曲家德·法雅(1876～1946)的歌曲《中国风格曲》(1909)；

小提琴家、作曲家克莱斯勒的《中国花鼓》，已见上述。

此外，奥地利作曲家马勒(1860～1911)的交响声乐套曲《大地之歌》(1909)，虽然没有直接采用中国曲调，却是在中国唐代古典诗作的启示下创作的。

其他采用中国诗词谱写声乐作品的尚有法国作曲家鲁赛尔(A. Roussel，1869～1937)，等等。

第十三章　清末时期学堂乐歌的兴起及其内因与外力

第一节　戊戌维新变法和学堂乐歌的兴起

自公元1840年鸦片战争以后，西方殖民主义势力对中国的不断侵略与掠夺，威慑了清王朝宫廷权贵，同时也震惊了中国的广泛阶层，先进的人士则逐步展开救亡图存的奋斗。为谋求走上独立富强之路，觉醒的先驱前仆后继，一代又一代地进行了不懈的努力。从文化思想上的主流来说，当时主要是开始产生了向西方学习，输入“西学”为当务之急的思想，例如思想家魏源(1794～1857)的“师夷长技以制夷”(《海国图志·序》)，等等。

从19世纪60年代到90年代，在当权派内部出现了洋务运动。就其实践来说，主要是希望通过制造轮船枪炮机器以“自强求富”；就其思想来说，则以清末张之洞(1837～1909)的“旧学为体，新学为用”影响较大。

为了适应洋务运动的需要，在19世纪60年代到70年代间，清廷开始建立若干新式学堂和派遣留学生，目的主要在于培养翻译人才和军用人才。因此，当时一定范围内的新式教育的起步，还没有促成全盘

教育体制的变革和古老音乐文化走向近代化的转折。另外,虽然鸦片战争以后再度传入的西方基督教音乐比以往更为广泛深入,出现了前所未有的教会学校音乐教育,同时又有令人耳目一新的西式管弦乐队和军乐队,对于西乐的输入均起到浸润作用,但是中国音乐文化走上近代化道路的历史转机,尚有待于文化教育进行巨大变革的历史环境。

公元1894至1895年,清政府在中日甲午战争中失败,中国至此面临生死存亡的关头,中国的传统文化,包括音乐文化在内,也面临着前所未有的深刻的时代考验。当时主张维新的先进知识分子,密切联系着国家命运来展望文化教育前景,开始以赫胥黎原著、严复翻译的《天演论》(1898)为思想指针,渴望输入"西学",主张"以西方为师"来开拓新路。"西学"的传播到戊戌维新变法运动时期获得重要进展。

发生在光绪二十四年(戊戌年)即公元1898年的戊戌维新变法运动,实际上蕴蓄已久。早在1879年,当时出使日本的黄遵宪(1848～1905)即着手撰写《日本国志》,意在肯定、介绍日本明治维新的成就,宣传维新变法。该书1887年完稿,1895年刊行,1898年改刻再版,引起深刻的社会关注,包括维新变法的领袖人物康有为(1858～1927)、梁启超(1873～1929),以及后来的留日学生,都受到它的影响。

一、戊戌维新变法中,康有为对乐歌的倡导

19世纪80年代末期,康有为等在北京和上海、长沙、天津等地开展活动,以日本明治维新为范例,号召"变法图强"。维新派反对"旧学",提倡"新学",认为"新学"是不可阻挡的历史潮流。所谓"旧学",指传统的经史、辞章等等学问;所谓"新学",又称"西学",包括西方自然科学技术的成果,以及哲学、政治、社会、教育、艺术诸方面的学说。

在戊戌维新变法运动中,维新派提出废除科举、兴办新式学校的主张,由此推动了新式音乐教育的孕育。

1898年,康有为在上书清廷的《请开学校折》中,提出"广开学校为最要"。关于如何确立新的学制,他说:"请远法德国,近采日本,以定学制,乞下明诏,遍令省府县乡兴学。""令乡皆立小学,限举国之民自七岁以上必入之,教以文史、算数、舆地、物理、歌乐"等等。这是我国音乐教育史上第一次提出关于设立"乐歌"课程的主张。所谓乐歌,《请开学校折》中称之为"歌乐",在内涵方面不同于中国历史上多种多样关于歌唱的术语和概念,乃是指新式学校中开设的唱歌课程,后来也兼指课堂上所教的歌曲。[①] 康有为之所以会提出在学制方面应该"近采日本",和当时日本的教育状况有关。日本在1868年明治维新以后,锁国自封的状态解除,全面地进行了政治经济改革,较为迅速地接受了西方的教育体制:1872年(明治五年)规定了小学中学的音乐教育制度;1887年东京音乐学校成立后,开始传入西方艺术音乐,等等。

维新派提出教育变革的主张,当时心情十分激动,主要是由于国内形势紧迫,而且看到日本明治维新经过30年,已经取得重大成就,而中国的维新变法才刚刚争取起步。康有为设置学堂乐歌的主张,是维新派倡导的"新学"在教育方面的一个重要组成部分。

清光绪帝采纳康有为的变法主张,在1898年的6月到9月间颁布若干维新法令,推行新政,其中包括废八股,命令各省府、厅、州、县改书院为高等学校和中学小学,等等。由于顽固派慈禧太后等人的破坏阻挠,戊戌变法运动终归失败,康有为、梁启超等亡命日本。

二、戊戌维新变法失败后,新式学校中的音乐课程

戊戌变法运动虽然失败,但是维新思潮则难以遏制,"新学"影响逐

---

① 从清末到民国初年,乐歌课程或称唱歌、音乐等,有过反复的更动。民国成立后,教育法令规定小学设唱歌课,中学和师范学校设音乐课,"乐歌"已很少使用。

渐深入人心，维新法令的若干内容在社会上仍不断涌动。正是在这种形势下，从1901年起慈禧被迫实行某些“新政”；而先进知识分子方面，也从此时起开始出现从事音乐教育的有志之士，奔赴东瀛，以乐歌作为自己向西方学习，培养新人，振奋祖国的起点。

清政府的“新政”方面，经张之洞等人筹划，在1904年1月（癸卯年末）颁行基本上效法日本的近代学制《奏定学堂章程》。《奏定学堂章程》通称“癸卯学制”，它为学堂乐歌的兴起创造了基本条件，但是由于其思想基础乃是“中体西用”，因此在实践中自然也就暴露出它的某些因循守旧性质，例如在其“学务纲要”中，虽然承认应该设置“唱歌音乐”课，但又认为“中国古乐雅音，失传已久。此时学堂音乐一门，只可暂从缓设”，等等。纵然如此，维新派倡导的乐歌课程既经清政府认可，顺流而下，也就渐入佳境了。

以下举出戊戌维新变法时期到《奏定学堂章程》颁布前后，设置乐歌课程并涉及中外音乐交流的早期学校数例于下。

1. 1898年在上海，由经元善发起创办的经正女学成立，这是已知国人自办的近代最早的女子学校，有中西音乐教习各一人，有琴学课。戊戌变法失败以后停办。

2. 1902年10月，吴馨在上海创建务本女塾，开设唱歌课，聘日本人河原操子为音乐教习。河原操子后来因为应蒙古喀喇沁王府之聘而离去。

3. 1902年，严修（1860～1929）在天津创办严氏女塾，聘日本教习山本教授日语和音乐。1905年，学校改名为严氏女子小学，并设立培养幼儿教育师资的保姆讲习所（相当幼儿师范学校）和蒙养院（幼儿园）。此前，严氏两次赴日考察，吸取办学经验。保姆讲习所是我国早期培养幼儿教育师资的学校之一，它和蒙养院聘请日籍女教师大野铃子担任音乐、弹琴以及其他课程。大野铃子在保姆讲习所任教三年，个

别教授风琴、钢琴课。蒙养院是保姆讲习所学员实习的场所,其中包括由大野指导学员在唱歌游戏课上的实习,所唱歌曲大多采自日本,歌词经翻译以后进入课堂,风琴、钢琴也从日本采购。[①]

4. 1903 年 2 月沈心工自日本游学归来,3 月在上海南洋公学附属小学创设乐歌课,选曲配歌,采用简谱,开国人推行新式音乐教育风气之先,对全国影响很大。

5. 1903 年 9 月创办于武昌的湖北幼稚园(武昌蒙养院),聘请日本妇女三人,由其中的户野美知惠任园长。在她们拟定的《开办章程》中,规定了七种课目,其中有唱歌,由日本教习任课。[②]

6. 1903 年,蒙古喀喇沁王府内创设毓正女学堂,聘日本人河原操子为堂长兼音乐教习。

7. 1904 年 12 月,江苏师范学堂在苏州成立,聘请日本教习小野清一担任音乐课。

另外,当时在日本侵占下的台湾,1899 年颁布的"师范学校规则"也在课程中列有音乐一科,由日籍教师任教。早期赴日学习音乐的人才有张福兴、柯丁丑(即柯政和,约 1908 年赴日)等。

在"西学"的影响下,在教育领域迫切要求革新的氛围中,又由于《奏定学堂章程》等各种法令的颁行,到清末时期,全国范围内新式学堂的创建有了飞跃的发展。根据清宫廷学部的《第三次教育统计图表》中的"各省学堂处数历年比较表"的不完全统计,光绪三十一年即公元 1905 年时,全国的官立、公立和私立的学堂总数已达 8277 所。[③] 但由

① 资料源自严仁清文,载《幼教通讯》1983 年 9 月。据《中国学前教育史资料选》第 110 页,人民教育出版社,1989 年 6 月版。

② 原载《东方杂志》1904 年 11 月第 11 期。据《中国学前教育史资料选》,第 103 页,人民教育出版社,1989 年 6 月版。

③ 根据王笛:《清末近代学堂和学生数量》,载《史学月刊》(郑州)1986 年第 2 期。

于当时音乐师资缺乏,因此聘请日本教习的情况不少。以 1909 年在华日籍体操音乐教习为例,根据日本外务省编制的资料统计,共有 11 人。[①] 但实际上可能超过此数。

关于当时日本教习的教学情况,可以举出古琴家查阜西(1898～1976)在老年时期撰写的文章“儿时歌唱回忆”[②]为例。其中写道,光绪甲辰至乙巳,即 1904 年至 1905 年间,他在湖南长沙模范初小时,有日籍保姆三人教唱歌,二少女,一老妇。他所能记忆的 15 首歌曲中,除中文的《花园歌》、《爱国歌》、《扬子江歌》等以外,还有用日语及汉译歌词歌唱的《风水车》等。这大体上可以说明早期学堂乐歌在我国学校传播的情况。由此也可以体会,日籍音乐教师为日中音乐交流贡献的力量,以及中国近代第一代音乐家为学堂乐歌在我国的植根和推广,在思想上和工作上经历的艰辛。

学堂乐歌是从东邻日本、西方欧美借取而来的火种,在中国戊戌维新变法运动的影响下诞生。它之所以能够在世纪的转折时期确立为社会性的新鲜事物,成为近代新型音乐文化中的一个开路品种,正因为它适应着中国清末社会内部进步动力的需要而孕育成熟。即学堂乐歌虽经援引外力而萌发,却是由于存在着中国社会需求的内因而兴起。

三、留学日本的热潮和中国近代第一代新型音乐家的诞生

同治十一年(1872)清廷组织幼童留美,是为清廷向外派遣留学生之始。

光绪二十二年(1896),清廷开始派遣学生留日。隋唐时期以来,主要是日本仰慕中国文化,派遣大批的留学生、学问僧,渡海奔向中国。

---

① 参阅王晓秋:《近代中日文化交流史》,第 384 页。

② 载《查阜西琴学文萃》,黄旭东、伊鸿书等编,中国美术学院出版社,1995 年 8 月。

而现在逆转，这在中日文化交流史上是个重要的转变。

由于日本明治维新富国强兵成效对于中国知识分子的吸引，康、梁等维新派在日本活动对于国内的影响，以及清廷派遣学生留日政策的鼓励，还有路近、省钱等因素，遂使得奔往日本留学的人数急剧增长，形成一股洪流。1902 年时，留学日本的学生达 600 人，到 1906 年的高峰时期则已达 7000 余人之多。[①] 留日学生之迅速增长，和当时日本朝野的重视与采取欢迎态度，为中国留学生提供便利条件也很有关系。例如，日本著名教育家、东京高等师范学校校长嘉纳治五郎，于 1902 年至 1909 年间在东京神田创办了一所宏文学院（原作弘文学院，为避中国乾隆帝弘历之讳改名），是专门为中国留日学生进行预备教育的一所学校。

当时，中国从事教育的先进知识分子，正在利用各种形式来抒发他们救亡图存、改革社会、唤起民众的呼声。在通过各种途径奔赴日本留学的大批学生中间，包括了一些渴慕新式音乐教育的青年人，他们看到听到日本的学校歌曲，雄壮昂扬，集体抒发，为中国传统教育所未见，心情自然兴奋不已。他们或考察或学习，积极引进日本学校歌曲，后来大多成为推动中国音乐文化转向近代化的先驱，即中国近代第一代新型音乐家。其中代表性的重要人物有沈心工、曾志忞、李叔同等。

关于当时在日本学习音乐的中国留学生的人数，以日本外务省档案的统计资料为据，仅以 1907 年为例，在东京音乐学校学习的在籍学生有 9 人，在东京音乐院的有 12 人。[②] 此外，前述宏文学院还设有速成音乐科，修业期限半年至一年半不等。1903 年还增设分校多处。

① 一说超过 10000 人。参见〔日〕藤家礼之助：《日中交流二千年》，张俊彦等译，北京大学出版社，1982 年 12 月版，第 196 页。

② 参阅王晓秋：《近代中日文化交流史》，第 358 页。

1902年游学日本的沈心工,同年4月就曾经入宏文学院音乐速成科学习。

梁启超在日本期间,大力传播维新文化思想,对于中国留日学生产生重要影响,对于推动乐歌的发展起到特殊的重要作用。他在1902年创办于日本的《新民丛报》上连续发表《饮冰室诗话》,鼓吹革新,其中也包括改造中国音乐的问题。他十分重视乐歌在新式教育中的重要地位和作用,认为应该将它提高到"改造国民品质"的高度来认识。他说:"欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件。"他认为,唱歌一科实为学校教育万不可缺少的课程。此外他还报道留学生中的乐歌活动,介绍乐歌的作者和作品等等。

大约从1902年至1906年间,中国近代第一代音乐家先后在东京进行的主要活动有:设立"音乐讲习会",组织"音乐会"(当时指音乐团体),发表音乐专题论文,出版乐歌教材,创办音乐杂志等等。他们回国以后的活动,仍然是在日本音乐教育的影响下进行的。到1912年中华民国成立的前夕,当时出版的乐歌和乐理方面的教科书已经多达近30种,发表乐歌接近1000首。初期乐歌的曲调绝大多数采自日本或欧美,按照我国"依声填词"的传统,填以适应中国社会要求的新歌词,大约只有十余首曲调是国人的新创作。此外还选取日本通用的音乐教材进行翻译编辑。编译日本音乐教材在这一时期发展迅速,社会影响广泛,一些新的音乐术语,例如旋律、和声、音符、音阶、音程、对位法、交响乐等,大多从日本移植而来。因此可以说,西方音乐形式在我国的全面传播,是从学堂乐歌起步的。

学堂乐歌大多应用简谱,即主要是运用阿拉伯数字表示音高的一种乐谱。它创始于16世纪的欧洲,经过18世纪法国思想家卢梭的改进和倡导,到19世纪又有P.加兰、A.帕里斯和E.J.M.谢韦继续改进,得到广泛流传。日本在明治维新后,逐步推行简谱。简谱在中国的

传播，最初主要也是通过学习日本，借助学堂乐歌推广的。

乐歌课在引进过程中，水平自然不平衡，表现在地区之间、城乡之间、校际之间等等；既表现在教学内容方面，也表现在教学形式方面。在条件较好的学校则不但可以设立乐歌课程，而且除了唱歌外，还可以不同程度地包括西方乐理知识，有的甚至还有乐器演奏等。自元代开始到清初时期从西方输入的键盘乐器，如管风琴、古钢琴等，均未曾流传。到清末时期，键盘乐器才随着新式学校的推广而逐步向社会传播，主要是小型的脚踏簧风琴，其次才是少数条件比较优越的学校使用的钢琴。由此可见，接受外来音乐形式即或在闭关自守的坚冰已经打破之后，也仍然需要一个不可避免的或长或短的过程。

学堂乐歌歌词的中心内容，反映了资产阶级民主革命的基本要求：爱国、民主，具体体现在反对列强侵略、揭露封建统治的腐败、歌颂祖国的历史、赞美祖国的山河等等方面。例如，在早期的学堂乐歌中有一首《中国男儿》（见〔谱 6〕），它采用日本歌曲《寄宿舍里的旧吊桶》（小山作之助[1863～1927]作曲）的曲调，填以石更创作的歌词，由辛汉配曲。它充满爱国的激情和民族自豪感，传播非常广泛。《中国男儿》大约一直流行到 20 世纪 30 年代抗日战争前夕。

学堂乐歌最初是在新式学校流传，但它在发展的过程中又越过学校的围墙，冲向社会，一浪高过一浪，对于中国人民的文化生活产生很大影响。当戊戌维新变法运动很快走下历史舞台时，学堂乐歌又成为伴随着以孙中山为首的资产阶级革命派的响亮歌声。在革命派的活动中，有时也以乐歌鼓舞士气。例如，曾经留学日本的女革命家秋瑾，就在她主编的《中国女报》第二号（1907）发表她所创作的乐歌《勉女权》等。在 20 世纪 20 年代末产生的由中国共产党领导的中国工农红军中，也曾采用学堂乐歌曲调填以新词，例如上述《中国男儿》就换上另一种新的歌词，歌名也更改为《工农兵联合起来》，广为传唱。

中国男儿（其一）

1＝F $\frac{2}{4}$　　　　石更 作词　辛汉 配曲

5 5 | 5. 5 | 56 45 | 3 10 | 2 2 |
中 国 男 儿，中 国 男 儿，要 将
睡 狮 千 年，睡 狮 千 年，一 夫

2. 2 | 23 12 | 5 0 :|| 66 55 | 11 66 |
只 手 撑 天 空。长江 大河，亚洲 之东，
振 臂 万 夫 雄。

22 11 | 33 22 | 55 66 | 33 55 | 22 33 |
峨峨 昆仑，翼翼 长城。天府 之国，取多 用宏，黄帝 之胄

11 20 | 66 55 | 11 33 | 2·1 2·1 | 23 10 ||
神明 种。风虎 云龙，万国 来同，天之 骄子 吾纵 横。

中国男儿（其二）

5 5 | 5. 5 | 56 45 | 3 10 | 2 2 |
中 国 男 儿，中 国 男 儿，要 将

2. 2 | 23 12 | 5 0 | 66 55 | 11 66 |
只 手 撑 天 空。我有 宝刀，慷慨 从戎，

22 11 | 33 22 | 55 66 | 33 55 | 22 33 |
击楫 中流，泱泱 大风。决胜 疆场，气贯 长虹，古今 多少

11 20 | 66 55 | 11 33 | 2·1 2·1 | 25 1 ||
奇丈 夫。碎首 黄尘，燕然 勒功，至今 热血 犹殷 红。

［谱6］《中国男儿》 选自辛汉编著《唱歌教科书》(1906)。两部分连续演唱。

中国近代第一代音乐家在东邻日本接受近代音乐教育的洗礼，使得他们的教养、抱负和对于国民音乐教育所持有的历史使命感，均有别于古代音乐家。他们创始的具有中国近代音乐启蒙性质的乐歌活动，为中国古老的音乐文化注入新的活力，开启了中国近代音乐历史的征程。

明治维新以来效法欧美的日本新式音乐教育，对中国起到了榜样的作用，这就为新时期的中日之间，同时也间接地为中西之间的音乐文化交流创造了新的契机。

四、学堂乐歌引进的意义

学堂乐歌在中国音乐历史上是新品种，它为西方各类音乐品种的陆续传入开辟了道路。学堂乐歌这一音乐品种之新，首先在于它的歌词适应了时代的要求，在戊戌维新变法运动到辛亥革命前后的历史关头，表达了时代的呼声。

学堂乐歌这一音乐品种之新，其次表现在它的演唱方式，即区别于中国历史上民间的各种山歌、号子、俚曲、小调，文人的吟诗、琴歌，广大城乡中普遍流行的戏曲、说唱，以及宫廷的雅乐等等。它比较更适合群体思想感情的抒发，带有社会集结性的特点。这种特点，在学堂乐歌兴起的初期就为人们所注意，例如，1906年无锡城南公学堂编著的《学校唱歌集》在“编著大意”中说：“乐歌之作用，最足以发起精神，激扬思想，故泰东西各国（指东方日本和西方欧美诸国）均以为注重之科目，而吾邦亦渐次发明。”就集结性这一点来说，学堂乐歌本来和中国古老的军队行伍歌曲以及早先传入的基督教赞美诗比较接近。但是当时这类歌曲可能并不在学堂乐歌先驱的视野之内。更为主要的原因是，效法日本的学校歌曲本来就是与效法日本的音乐教育同时发生，因此学堂乐歌先驱就直接将日本的学校歌曲的曲调拿来，经过译词或填词，形成最

早一批学堂乐歌。后来,又从东西方曲调兼取逐渐倾向于吸取西方歌曲曲调为主。

在中国历史上,文人聚集之处从来是感受社会危机和文化危机最为敏锐的触角。近代的学校也不例外,它同时又成为推动社会改革文化教育改革最为活跃的营地。学堂乐歌这种外来音乐形式的出现并得以确立,有着深刻的社会的内在原因,是历史的必然,而并不是戊戌维新变法领袖或是沈心工等人偶然"寄情"的产物。学堂乐歌对于学校音乐教育的启蒙,对于中国走向近代化社会的行程,起到了促进作用。

第二节　留日学生中的音乐家

——沈心工、曾志忞、李叔同等

中国近代出现的第一代音乐家沈心工、曾志忞、李叔同等人,与其他文化领域的先进人士一样,是一批冲破阻力、力排众议、奋不顾身、开凿新路的青年勇敢分子。他们进行乐歌活动时,严复翻译的《天演论》(1898 年)已经出版,达尔文的进化论学说已经在知识界发挥了巨大的启蒙作用。沈心工等人正是以进化论为思想武器,为新式音乐教育获得社会的公认而进行学习、教学实践和舆论宣传的。

以下依序概括地介绍沈心工、曾志忞、李叔同三人的生平、留日经历以及他们在音乐文化交流——引进新式音乐教育主要是学堂乐歌方面的历史性业绩。与他们同时或稍晚的一些音乐家,也略有述及。

沈心工(1870～1947),名庆鸿,字叔逵,以笔名心工行世。上海人。于 1897 年在上海入南洋公学(相当中学,上海交通大学的前身)师范院接受新式教育。自 1901 年任该校附属小学教师,1902 年游学日本,出国前受到校长陈懋治的鼓励,决定赴日后学习音乐以克服国内缺少音乐师资的困难。同年 4 月入东京宏文学院音乐速成科学习。同年 12

月在日本东京以中国留学生为对象创办“音乐讲习会”，邀请日本高等师范学校教授铃木米次郎（1868～1940）授课，这是国人举办音乐讲习活动的先河。根据沈心工本人在1904年拍摄的照片的题署，他之所以能够“略知乐歌门径”，乃是由于“唱歌教授铃木米次郎先生之指教”。1903年2月沈心工回国后继续在南洋公学附小任教，3月首创乐歌课，以后并长期同时任该校校长，此外，还在务本女塾、龙门师范、沪学会等处兼任乐歌课。今知沈心工在1904年至1907年间编辑《学校唱歌集》三集，歌集中并附有乐理、风琴使用法等，其中第一集于1904年5月出版，与前一个月出版的曾志忞的《教育唱歌集》同为我国近代最早的学校唱歌教科书。1906年再出版《学校唱歌集》四集。辛亥革命以后，1912年10月又出版《（重编）学校唱歌集》共六集；1913年编辑出版《民国唱歌集》共四集。从这类乐歌教材的大量印行并迅速重编、再版的情况，可以看出辛亥革命前后新式乐歌教育的迅猛发展。1936年，沈心工又将过去选编创作的乐歌重新结集出版，名《心工唱歌集》。上述各种歌集中的优秀作品充满爱国、民主的思想，反对帝国主义和封建主义，揭露清廷的腐败，宣传科学知识，鼓励青少年积极向上、奋发进取，培养青少年热爱自然、友谊合群，等等。例如《黄河》、《革命军》、《从军》、《男儿第一志气高》、《女子体操》、《缠脚的苦》、《革命必先革人心》、《地球》、《赛船》等。他填词的乐歌，词曲结合较好，并善于根据儿童的生理心理特点选曲撰词，这和他具有丰富的教学经验是分不开的。沈心工的乐歌，大多选取日本和欧洲的曲调，例如《旅行歌》采用的日本曲调和前述《中国男儿》相同，《杨柳花》采用苏格兰民歌曲调《忆往日》（*Auld Lang Syne*），《孤儿院》采用英国H. R.毕肖普作曲的《可爱的家园》（*Home, Sweet Home*），《拉纤歌》采用俄罗斯的民歌《伏尔加船夫曲》，等等。少数选用中国民间曲调，如《缠脚的苦》选用城市小调（近似《十送郎》）；也有的由他本人作曲，如《黄河》。沈心工一生创作乐歌

180余首，大部分完成于1902年至1927年之间。在教学法方面，沈心工曾根据日本石原重雄原著《小学唱歌教授法》进行翻译编辑，于1905年在上海出版，是我国早期音乐教育理论译著之一。

沈心工除在学校担任音乐课程外，1904年还和高砚云在上海发起"美育音乐会"，向社会广泛推动乐歌活动，从而带动和提高其他一些城市的乐歌水平。

在中国音乐文化转向近代轨道的过程中，沈心工借鉴东邻日本和欧美国家的经验，十分重视音乐在培养青少年一代完美人格过程中的作用。他在《（重编）学校唱歌集》"编辑大意"中说："余观社会现状，家庭少隙地，城市无公园，彼天机活泼之儿童，苦无正当之游乐地，自然发生种种败德伤身之事矣。欲求补救之方，唱歌其一也。"沈心工是一位处在先锋地位的人物，他自然深切体会到，一种新的音乐文化形式的建立需要击破许多桎梏，首先是思想上的阻碍。他在其译辑的《小学唱歌教授法》第三章中，以进化论为武器批评说："世人往往以泰西之音乐为不合于吾国民之风趣而大加摈斥，可谓愚甚。夫世间万物，皆有新陈代谢之机，否则立致腐败。"他又说："欲感动一时之人情者，必制一时适宜之音乐，此自然之势也。"

沈心工的一生，在近代国民音乐教育和社会音乐教育方面奔走呼号，建树了历史性的业绩。所以教育家黄炎培在为其《学校唱歌集》所写的"序"（1915年4月）中正确地评价说，沈心工"得风气先"，具有"蓝筚开山之功"。

曾志忞（1879～1929），号泽霖，祖籍福建同安，生于上海。早年在南洋公学附属小学任教。约在1901年东渡日本，遵从父命入早稻田大学攻读法律。由于倾心音乐，1902年在东京参加沈心工发起组织的"音乐讲习会"。1903年入东京音乐学校。同年7月在留日江苏同乡会于东京发行的中文杂志《江苏》第6期上发表《乐理大意》，接着又在

第7期上续前发表《唱歌及教授法》，包括乐歌《练兵》、《扬子江》等6首，是为我国最早发表的乐理文章和乐歌。1904年4月，在《江苏》第11、12期合刊本上，根据美国波士顿小学唱歌监督、前日本文部省聘任的教师罗善亚的原著，改写发表《音乐教授法》。同年同月，曾志忞编著的《教育唱歌集》在东京出版，为我国近代最早的唱歌教科书。1904年5月，在"音乐讲习会"的基础上，以留日学生为对象组建"亚雅音乐会"，参加者50余人，活动内容包括唱歌、军乐等；其宗旨是"发达学校社会音乐，鼓舞国民精神"。1904年5月起，曾志忞在梁启超主编的《新民丛报》上连续发表《音乐教育论》，从理论上比较系统地阐述中国音乐所以落后的原因及其解决途径等等。同年8月，曾志忞出版他翻译补充的《乐典教科书》，其原著者和原校订者分别是英国亚科司福大学的爱爱辩耳和日本的铃木米次郎。《乐典教科书》是我国最早的一部中文乐理教材，其内容、术语等为后来的乐理教科书奠定了基础，在音乐教育方面有重要影响。大约从1904年10月起，曾志忞编辑袖珍《音乐全书》，包括《乐典大意》、《唱歌教授法》和《风琴习练法》三编共三册，次年3月在日本东京和上海两地发行。1905年9月和11月，曾志忞在月刊《醒狮》的创刊号和第3期上，连续发表《和声略意》，是国人撰写的介绍西方和声学知识最早的一篇文章。《醒狮》是当时在日本东京印刷、由东京中国留学生会馆总发行的爱国民主刊物。同年10月，曾志忞在东京与朱少屏发起"国民音乐会"，设军乐、西洋管弦等科，聘有日籍讲师，宗旨在于推广社会音乐教育。

曾志忞于1907年归国以后，8月在上海与高寿田、冯亚雄等举办"夏季音乐讲习会"，传授西洋乐器演奏技能和西洋乐理知识、和声学等，推广社会音乐教育。自1908年至1912年，曾志忞又与高寿田、冯亚雄在其父曾铸倡办的上海贫儿院中，大力推行新式音乐教育，在该院创办的西洋管弦乐队任指挥，队员近40人之多。这是在我国出现的第

一支由国人组成并任指挥的西洋管弦乐队，虽然水平有限，为期也不长，但万事起头难，可以说是十分可贵的开端了。

以后，曾志忞到北京、天津，从事音乐教育、音乐会活动，音乐理论活动，包括创作理论研究。大约1914年间，与冯亚雄创办“中西音乐会”，探讨京剧改良，将西洋乐器引进京剧乐队等，为时约有两年之久。

曾志忞是我国最早提出创造“新音乐”的音乐家。他在其《乐典教科书・自序》中说：“知音乐之为物，乃可言改革音乐，为中国造一新音乐。”曾志忞十分重视音乐在社会变革中的积极作用，他甚至认为音乐在社会教育方面的作用比在学校教育方面的作用更为重要，说：“音乐之于社会，改良一般人民性质更大。”曾志忞还从进化论的视角论述从事新的音乐事业需要克服阻力，并且反对“泥古”、“自恃”的保守思想，说：“夫苟事一事而不脱此泥古、自恃之性质，欲理想之发达、社会之进步，不亦难乎？夫音乐亦然。”他不赞成用《十送郎》、《五更调》等“改头换面”，或用古代乐府等“模仿填砌”，认为这类做法难免“因陋就简”或“泥古自恃”。曾志忞也有极端偏颇的错误言论，例如他反对“音乐改良”，认为“中国之物，无物可改良也，非大破坏不可，非大破坏而先大创造亦不可”。他几乎要全部抹杀祖国音乐遗产，但是从他晚期从事京剧改良来看，似乎又是对于其过激言论的自我否定。另外，他在《音乐教育论》中表示不赞成“以洋曲填国歌”作为长久之计，认为那是“过渡时代”不得已的办法，还是颇有见地的。他提出发展音乐教育事业的四种“利器”，即：“培养本国音乐教师；雇佣外国音乐教师；编辑音乐用教科书；仿造泰西风琴、洋琴（指钢琴）”，也比较符合当时的实际情况。关于如何正确地估计创造“新音乐”之长期性和艰巨性，曾志忞有着比较清醒的认识，他认为，“非有数辈牺牲，修养技术，磨炼品格，忘食忘寝，无我无私，则不能鼓动”。

曾志忞是近代音乐教育、音乐理论和社会音乐活动方面的先驱之一，为从日本引进近代音乐文化做出重要贡献。他的音乐思想是在留学日本期间形成的，时而激进，不够成熟稳定，表现出中国资产阶级民主革命早期音乐思想方面的特点。曾志忞的音乐著述曾经得到梁启超的支持。梁启超在其主编的《新民丛报》上发表他的论著，为他的《教育唱歌集》和《乐典教科书》写了“叙”，并在《饮冰室诗话》中赞扬他说，“为我国此学先登第一人也”。

李叔同(1880～1942)，名文涛，字息霜，以号叔同行世，别署甚多，原籍浙江平湖，生于天津。李叔同从少年时期起，表现出多方面的艺术才能。对于戊戌维新变法，李叔同怀有衷心的赞许，曾刻有“南海康君是吾师”的印章，以表示对于康有为的尊崇。1901 年入上海南洋公学后，维新思想有进一步发展并付诸实践。他与黄炎培等共同发起组织“沪学会”，主张移风易俗、广开新知、兴设学堂、培养人才。1903 年，由于沈心工的影响，接触乐歌和西洋音乐知识。这一时期他所编辑的《国学唱歌集》(今存刊本是《初集》1906 年再版本)，也是重要的早期乐歌教材之一。

在当时东渡日本求得新知的热潮中，李叔同于 1905 年到达日本留学，1906 年 10 月，入东京美术学校学习西洋绘画，兼攻音乐。[①] 1906 年冬还曾在东京与曾孝谷、欧阳予倩等发起成立我国最早的话剧演出团体“春柳社”，倡导“新剧运动”；1907 年起，在日本参加公演《茶花女》、《黑奴吁天录》等。

1906 年，李叔同在日本加入同盟会。同年初在东京编辑完成洋溢着时代气息的《音乐小杂志》，于 2 月 13 日(丙午年正月二十日)送回上海发行。这本杂志虽然仅见创刊号刊行，篇幅也不甚大，却是我国近代

① 据刘晓路：《李叔同与东京美术学校》，载《美术家通讯》1998 年第 1 期。

音乐专业刊物的发轫。在"序"中,李叔同表达了他对音乐教育在世界范围发展趋势和音乐社会功能的看法。面对音乐文化日益发达,他感慨道:"云滃水涌,一泻千里。欧美风靡,亚东景从。盖琢磨道德,促社会之健全,陶冶性情,感精神之粹美,效用之力,宁有极欤!"从中不难觉察,他力图追随欧美、日本之后,着眼于"陶冶性情",希望音乐促进健全社会之实现,是符合资产阶级民主革命培养新式人才和创建文明社会要求的。《音乐小杂志》所载李叔同的译述文章"乐圣比独芬传",是今知我国音乐家最早向国人介绍德国作曲家贝多芬的译述。在乐理知识方面,《音乐小杂志》选载了日本田村虎藏的《近世乐典大意》,此外还刊登有歌曲、歌词、杂文评论等等。

1911 年 3 月,李叔同毕业归国后,先后在天津、上海、杭州、南京等地的学校任音乐、美术教师,同时从事乐歌创作和编辑等其他文艺活动。1913 年,他编印综合性文艺刊物《白阳》,刊登有三部合唱曲《春游》和"西洋乐器种类概说",前者是李叔同创作的中国最早一首以西洋作曲方法谱写的多声部声乐作品,后者在当时也是开创性的工作。

1918 年,李叔同在杭州虎跑寺皈依佛法,法名演音,号弘一,从事传经以及有关佛教传派的著述等,同时继续从事书法等等文艺活动。

李叔同的一生,在音乐创作、音乐教育、话剧运动、书法、诗作、篆刻、绘画以及佛学诸领域均有贡献。在音乐创作方面,包括选曲填词、作词、作曲等。他的歌曲,有的具有爱国热情,如《大中华》、《出军》等。他曾经手书《祖国歌》作为教材,由于此歌采用中国民间曲调《老六板》而流传十分广泛,在激发一代人的爱国热情方面,起到积极作用。他不但选择合唱歌曲填词,还最早进行合唱曲的创作。他的独唱、小合唱歌曲,以形象鲜明、意境有致、含蓄委婉、典雅恬静见长,有的还蕴含着他深厚的传统文化根基,例如《送别》就是突出的一首。这首歌曲的曲调虽然源于美国的通俗歌曲,歌词却是以源于唐代的古老词调"喜迁莺"

为基础写成的。[①] 他的各种性质的音乐创作活动，多有引进外来形式、开创音乐教育新天地的意义。在他的学生中，著名者有刘质平、吴梦非、丰子恺等，在音乐教育领域产生了深远的影响。

与沈心工、曾志忞、李叔同大约同时的留学日本的音乐家中，还有高寿田、冯亚雄、剑虹、萧友梅等等。

高寿田，又名砚耘，上海人。本世纪初留学日本时在东京音乐学校攻小提琴。归国后，在上海贫儿院以及其他学校担任音乐教学工作。他在 1914 年 10 月出版的《和声学》，主要取材于美国爱梅利原著、日本福井直秋译述的著作编撰而成，是我国最早的一部和声学教材。

冯亚雄，即冯历夫，上海人。1905 年到日本东京上野音乐院学习，并曾在“明治音乐会”学习长笛、单簧管、圆号、长号等西洋乐器。归国后在上海贫儿院教授管乐。后与曾志忞一起从事戏曲音乐改良，尝试在京剧乐队中加入西洋乐器等。此外，曾在北京师范大学担任音乐课，为京剧大师梅兰芳教授钢琴等。

剑虹，原名李开一，字燮羲，云南大理人，1904 年留学日本，曾入东京音乐学校，发表过乐歌。他于 1906 年 11 月在《云南》杂志[②]第 2 期上发表《音乐于教育界之功用》，十分强调乐歌在进行爱国主义教育方面的积极作用。他说，“盖音乐者，使人有合群之美德，有进取之勇气，有爱国之热诚者也。”他甚至认为，中国“欲蓄积实力，革新庶政，必自小学校音乐教育始。”剑虹于 1908 年回国后在云南昆明任音乐教员，他主要根据日本东京音乐学校所讲授的内容，编成《乐典》，于 1909 年 1 月出版。剑虹的音乐教育活动，于 20 世纪初在云南影响较大。

① 参阅钱仁康：《〈送别〉面面观》，载《音乐艺术》1995 年第 3 期。

② 《云南》，云南留日学生在孙中山等指导下创办，1906 年在日本东京创刊，至辛亥革命时期自动停办。革命性强，有地方特点，为期长，发行量大，影响广泛。

萧友梅(1884～1940),从1901年留学日本的年代看,与上述沈心工、曾志忞、李叔同等人属于同代的人物。但萧友梅后来又长期留学德国,归国后的音乐活动主要是在20世纪20年代到30年代,因此其历史性的重要贡献等这里从略。

除上述介绍外,还有一些留日学生在音乐教材和音乐理论方面亦有所建树,或倡导新乐,或进行论辩等,略述如下。

辛汉,于1911年翻译出版《风琴教科书》,曾经被师范学校和教会学校广泛采用,原编著者是其教师铃木米次郎。另外,他配曲的《中国男儿》是一首备受欢迎、流传十分久远的学堂乐歌,前已述及。

匪石(1884～1959),留学日本数年,是学堂乐歌兴起时期进行音乐理论活动的重要人物之一。1903年,他发表长篇论文《中国音乐改良说》,刊登于在日本出版的《浙江潮》[1]第6期上。他认为,中国传统音乐"其性质为寡人的而非众人的"。他说,"我敢下一断语曰:世人其不言乐,苟有言,则于古乐今乐(指民间小调、戏曲)二者,皆无所取。"他认为,古乐是"朝乐的"(朝廷、庙堂音乐的),而不是"国乐的"(国民音乐的),古乐"未能发挥国民之精神","凡民与之无感情"。匪石主张在中国设立音乐学校,并且"以音乐为普通教育之一科目"。他从社会功能着眼说:"西乐之为用也,常能鼓吹进取之思想,而又造国民合同一致之志意。"关于如何建立中国的新音乐的问题,他是与学习西洋音乐联系起来思考的,认为"当博采中西乐经,以为中乐革新之先导"。在当时的历史条件下,匪石的音乐思想强调"西乐之为用",看到它"常能鼓吹进取之思想",并使得国民形成"合同一致之志意",很具有代表性,而且也有其合理因素;但他认为中国的"古乐今乐二者,皆无所取",则是以民

① 《浙江潮》,由浙江留日学生同乡会主办,1903年2月在日本创刊,革命色彩浓厚,影响很大。

族虚无主义对待文化遗产的错误论点，是一种停留在浅表、缺乏历史洞察力的看法，应为今人鉴戒。

此外有一位竹庄(1873～1958)，即蒋维乔，早年也曾留学日本，后从事教育工作。他从进化论的角度着眼，举出中国古代雅乐沦亡，琵琶等自西域流入中土之史实，用来论证中国音乐历史不断发展演变之必然性："吾尝默思其故，盖亦有天演淘汰、适宜者存之理焉。"竹庄关于上述雅乐沦亡、西域胡乐兴盛的论点，为后世许多论者所承袭，如王光祈。此外，竹庄还从美育和培养道德情操的关系着眼，在《论音乐之关系》中说："凡养成社会个人种种之道德心，类皆源本于音乐诗歌以鼓舞之。"

以沈心工、曾志忞、李叔同为代表的中国近代第一代音乐家的贡献，主要在于他们的乐歌创作活动、乐歌教育实践，将乐歌这一崭新的音乐形式从国外引进，在广泛的社会阶层中牢固地确立起来，并且进行了与之相关的音乐思想方面的呼吁和基本乐理方面的译述。由于他们的努力，近代的新式音乐教育的风气大开，各种音乐教材、音乐创作、音乐演出、音乐著述陆续破土而出。他们之所以能够做出历史性的重要贡献，是由于他们与社会的发展脉搏同步，站在了"西学"潮流的前列，而这又与他们目睹耳闻，从东瀛日本接受了新式音乐教育的启迪有很大的关系。他们的共同特点是：放眼世界，负有神圣的历史责任感、社会责任感，殚精竭虑，倡导新说，历尽艰辛，开辟新路。他们积极引进近代的新式音乐文化，为中国的传统音乐文化长河引进新流。虽然他们大多在音乐教育岗位，但是他们的影响却远远超出校园，使一代人的社会音乐生活方式发生了根本性的变化。

前文中，曾提到日本朝野对于中国留学生采取欢迎态度，在音乐教育方面还应该对其中重要人物铃木米次郎补充一些事迹。铃木米次郎是一位热心支持中国留学生进行乐歌活动的教授、音乐教育家。除了

前述协助沈心工开办“音乐讲习会”等等之外，他还亲自为中国编写过教材。他在其本人旧著的基础上订正增补，为中国普通学校编成一部《乐典大意》，委托其学生、中国留学生辛汉、伍崇明译为中文，于1906年（明治三十九年）在东京自省堂出版。这本教材与曾志忞编辑的《乐典大意》同名，也曾在我国流传。《乐典大意》是作为铃木的《音乐全书》（与曾志忞编袖珍书也同名）中的第一编而出版，另外三编分别是关于风琴、声乐、小提琴的教学部分。铃木在《音乐全书·序》中说，“礼乐不可须臾去身”，“礼以正其外，乐者和其内，互相为用者也。”这种关于礼、乐对人格修养的积极作用及其相互关系的论述在中国古代典籍中所在多有，例如《礼记·乐记·乐化篇》云：“礼乐不可斯须去身”，《礼记·文王世子篇》云：“乐所以修内也，礼所以修外也。礼乐交错于中，发形于外，是故其成也怿，恭敬而温文。”铃木吸取了中国古代典籍的营养，由此也可见中国传统礼乐思想对于日本影响的深远。

第三节　美育理论的提出及其对音乐教育的影响

从戊戌维新变法到辛亥革命前后，对学堂乐歌和音乐艺术的认识在逐步发展。在这方面卓有功绩的，是王国维和蔡元培。由于他们的介绍和著述，中国思想界、教育界和音乐界开始接触西方美学思想，主要的影响有两点：第一点，是人们逐渐认识到音乐艺术教育是培养完美人格不可缺少的美育的一个组成部分。培养完美人格，本是中国古代乐教固有的思想，由于时代的变迁，对于完美人格的理解在美育方面有了新的扩展与变革。第二点，是将音乐艺术看作独立的实体，而不是任何其他现实世界事物的附庸，同时它又是感化人们摆脱尘世纷扰的灵魂净化剂。以上两点是互相联系的。

近代学者王国维(1877～1927)在我国最早提出美育,认为它是教育的重要组成部分。早在1903年8月,他在《教育世界》第56号发表"论教育之宗旨"一文,认为,教育应分为"心育"和"体育"两方面。他吸收西方近代心理学关于知、情、意三分法的学术成果,又将"心育"分为智育、德育、美育三个部分,追求的是真、善、美。他认为"心育"同"体育"结合,即通过智、德、美、体四育,才能够培养出"完全之人物"。此外,王国维的美学思想又吸收德国古典哲学家康德的成果,认为"独美之为物,使人忘一己之利害而入高尚纯洁之域,此最纯粹之快乐也"。因此他对于美育非常重视,认为"美育者一面使人之感情发达,以达完美之域;一面又为德育与智育之手段,此又教育者不可不留意也"。1907年10月,王国维在《教育世界》第148号发表"论小学校唱歌科之材料"一文,认为设置唱歌科之本意,在于"调和感情"、"陶冶意志"、"练习聪明官及发声器"三个方面。他认为第二个方面虽然可以辅助修身科,但自有其"独立之位置",而不应该是"修身科之奴隶"。从歌词方面说,王氏认为,"若徒以干燥拙劣之辞,述道德上之教训",则美育、修身两方面的目的均不能达到。他的以上论点,是在当时"西学"传播逐渐深入的条件下产生的,具有开拓意义。

民主革命家、教育家蔡元培(1868～1940),本具有中国传统文化的深厚修养,1907年后两次赴德国留学,研究心理学、美学、哲学、文学、文化史等。辛亥革命以后,出任中华民国临时政府教育总长。他在任期内,制定并颁布了民国第一个教育制度。1916年任北京大学校长。以后又曾赴欧美考察教育。

蔡元培的美学思想与王国维有近似之处,1912年他的《在北京高等师范学校"教育与社会"社演说词》,也表述了教育之目的在于通过德育、智育、体育、美育四项教育内容,培养"完全人格",并且认为它与资产阶级民主革命的理想即自由、平等、博爱的"共和精神"相契合。

蔡元培总结中外历史教育经验,采纳中国儒家孔、孟以及西方康德的学说等等,于民国元年即公元 1912 年发表“对于教育方针之意见”[①],提出“共和时代”应实施五种教育,即军国民教育,实利主义(指实业)教育,道德教育,世界观教育,美感教育。他认为“五者不可偏废”,而且特别指出,“惟世界观及美育,则为彼(指清政府)所不道,而鄙人尤所注重”。

蔡元培认为,美感是“介乎现象世界与实体世界之间”的津梁。他所谓的现象世界,受空间时间以及因果律的制约,依靠经验得知,从属于政治;而所谓实体世界,不受空间时间以及因果律的制约,依靠直观获得,从属于宗教。蔡元培认为艺术的资料虽来自现象世界,却能够使面对它的人“与造物为友”,“自美感以外,一无杂念”。教育家欲引导人们从现象世界到达实体世界的崇高境地,则不可不用美感教育。在蔡元培看来,美感是达到实体世界的津梁,因此他在民国初年又有“以美育代宗教说”。

由于蔡元培所处的社会地位与王国维不同,又由于他在教育实践方面的披荆斩棘,遂使得他的美育主张在当时不仅独树一帜,而且在辛亥革命后的音乐界比王国维产生了更为广泛而深远的影响。

受到西方哲学、美学思想影响的王国维和蔡元培,推动中国近代艺术和艺术教育走上了一个新的历史时期。王国维和蔡元培大力提倡的美育,对于中国近代音乐文化的深入发展是有益的。它基于西方唯心主义哲学、美学而形成,与中国古代封建社会中占统治地位的狭隘的“文以载道”、“有益于世道人心”的文艺思想相对立,使艺术摆脱历来的附庸地位,获得本体的独立性的光辉。

从清末诞生的学堂乐歌来说,本是在救亡图存的社会形势下诞生,

① 载《东方杂志》第 8 卷第 10 号,1912 年 4 月。

如今随着西方音乐文化更为广泛深入的传入，由于王、蔡等人对于西方唯心主义音乐美学理论的介绍与传播，在教育领域出现一股主张艺术超脱社会现实的思潮。直到20世纪30年代，当中华民族面临“抗日救亡”的伟大任务时，“救亡歌咏运动”兴起，音乐服从于政治的思潮重新占据主导地位。

中国的音乐艺术在新的历史条件下继续向前发展，中外音乐文化交流也在继续向前发展。在中国进入民国时期以后，世界范围的时代脉搏的加快与复杂多变，使得中国音乐的古今嬗变和中外音乐文化交流十分复杂地纠结在一起。人们时常用中国音乐发展中所遇到的“古今关系”和“中西关系”来概括这一重大课题。这一课题成为继沈心工、曾志忞、李叔同之后，自王国维、蔡元培、王光祈、刘天华、萧友梅、黄自、冼星海等人以来，到当代诸多音乐家和音乐学者关注的焦点。

结语　中外音乐文化交流的回顾与展望

一、回顾：历史、地域、途径

探讨中外音乐文化交流的起源，是十分困难的课题。在文字出现以前，最可靠的史料依据是出土实物、出土乐器，以及岩画等。另外，也可借重文化人类学、民族学、人种学、语言学等学科的学术成果，采用逆向研究的方法进行探讨。可以推测，中外音乐文化交流的源头和民族迁徙相关，也很可能随着和邻近地区的商品交换而发生和发展。以上问题本书不曾涉及。

根据已知文献资料，中外音乐文化交流的历史大体上始于汉代，经过各个历史时期，交流的地域从较为局限到逐渐宽广，从邻近的国家和地区逐步扩展到东南亚、中亚、南亚、西亚乃至遥远的欧洲和美洲。交流虽然有起伏高低、恒久短暂之不同，而从全局来看则流脉绵延始终未曾断绝。根据目前可以肯定的史实来说，中国对外进行音乐交流的历史至清末已达2000余年。此外还可得知，音乐交流的内容范围越来越广阔，音乐交流的手段也越来越先进。

史实说明，中外之间是需要进行音乐文化交流的，也是可能进行交流的。

在中国对外进行文化交流的历史上，从中国影响国外方面来说，首先是对于邻国朝鲜、日本、越南的影响，音乐文化是其中重要内容之一。

此外,这些邻国,特别是朝鲜和日本,还通过中国接受了西域音乐的影响。中国音乐影响国外,其次是对越南以外的其他东南亚国家和中亚、南亚、西亚国家,再次是欧洲美洲国家。从中国接受国外影响方面来说,除前述邻国的影响外,最为重要的方面是古代的西域音乐(广义的西域,其中包括中亚音乐、印度音乐、波斯—阿拉伯音乐)、近代欧洲和北美音乐(先是以日本为中介)。

中外音乐文化的交流,无疑促进了中外双方音乐文化的发展。

从中外音乐文化交流的途径上看,在古代,最主要的是官方使节往来——其活动内容又包括和亲、进献百戏乐舞、派遣留学生、宗教传播乃至通商贸易等,官方往来之外还有民间往来、民族迁徙,战争的影响或其后果等等。在古代,音乐文化交流自然在很大程度上受到交通条件的制约,随着交通条件的不断进步才逐步扩展深入。中外音乐文化的交流,大多是在和平交往状态下进行的,战争直接影响下的音乐交流比较少见。

千百年来,中外都有许多勇敢、睿智、富有远见的人物为音乐交流献身,值得今人怀念和学习。

二、中国音乐文化历史的分期和中外音乐交流的两次高潮

为了指明中外音乐交流历史的高潮,先简略说明中国音乐文化发展的大致分期。

综合出土音乐文物和文献记载来考察,从不同时期产生的主要音乐品种并联系其社会背景来分析,中国古代到近代音乐文化发展的历史似可分成以下五个主要时期:

一、远古乐舞时期:大约公元前 6000 年至公元前 16 世纪(止于夏代)。

二、金石之乐时期:大约公元前 16 世纪至公元前 476 年(商、西

周、春秋）。钟、磬之类的乐器成为宫廷礼仪重器。

三、俗乐时期：公元前475年至公元960年（战国、秦汉、魏晋、南北朝、隋唐五代）。宫廷百戏歌舞与文士音乐并行。

四、市民音乐时期：公元960年至1902年（宋辽金、元、明，至晚清）。市民的说唱、戏曲、器乐兴盛。

五、近代民族音乐探索时期：公元1903年至1949年。本书各章节的叙述止于这一时期的开端，即清末引进学堂乐歌的阶段，略加延伸到民国初年。

清末民初学堂乐歌阶段之所以短促，是由于它在1898年戊戌维新变法影响之下方才起步；而民国初年的新文化运动开展不久，中西音乐交流又进入一个新的阶段。总之，是清末民初社会急剧变化使然。

自1950年以后，似应属于现代民族音乐探索时期，不在本书叙述范围。

文化交流受到社会历史发展条件的制约，因此其脉搏不可能平稳均衡。

通观中外音乐交流的历史，高潮时期有二。第一次高潮是在南北朝隋唐时期；第二次高潮是从清末民初学堂乐歌时期开始。其后虽然流派纷呈，又有阶段可分，并因社会变革剧烈动荡的影响而时有起伏不定，但以中西交流为主要内容的中外音乐交流一直绵延不断。从中国音乐历史长河来观察，第二次高潮对于中国近代和现代民族音乐的探索，产生了深刻的影响。

世界各国各民族的音乐历史，常常是通过交流而产生飞跃，中国音乐文化的历史也是如此。交流可以促进沟通，从而推动发展，“鼎新革故”。如果闭关自守，没有文化交流，则音乐文化的发展可能会比较缓慢，甚至相对停滞。

中外音乐交流高潮时期的外来影响具有全局性，它对于中国音乐

发展的促进作用十分深远。不仅如此，音乐交流还在一定程度上促进社会的变革，这一点在近代看得尤其清楚。

发生在南北朝至唐代中期(420～756)的中外音乐交流第一次高潮，长达近 340 年，其中最主要的内容是，中国接受西域音乐的影响。如果以西域音乐最早传入即 4 世纪中叶印度音乐的传入作为其前奏，那么第一次高潮就为期更长了。而这里还没有把 2 世纪后半叶东汉末灵帝时期胡乐器在宫廷的流行估计在内。

史实表明，经过中外音乐交流的第一次高潮以后，中国音乐在许多方面出现了新的面貌，例如乐器的繁复，琵琶的风行，歌舞大曲的成熟，说唱相间品种的萌生，乐制的进一步丰富，等等。中华民族音乐文化的基础因此扩展，或者说，中国音乐的悠久传统在和外来音乐文化的不断交流中得到了重大发展。

史实还表明，在中外音乐交流的过程中，中国乐于容纳外来音乐的因素，也善于吸收，但吸收不是“立竿见影”，而是类似牛羊的“反刍”，经过长期甚至是长达数百年的反复咀嚼消化，才逐渐将外来因素化为自己的血肉。突出的例子如，今天众所公认的中华民族的传统乐器琵琶，其基础本是来自西亚的曲项琵琶，它是经历了大约近千年的吸收、融合、改造，到明代才改变成为直项并采用竖立抱持并演奏的方式，最后被确认为本民族弹拨乐器的重要成员。现代中国提到主要民族乐器时，不仅包括琵琶，还包括后来源自外邦的唢呐、扬琴。这类现象是十分值得重视的历史经验，因为它在我们观察近现代中外音乐交流中令人困惑的复杂现象时，或可借鉴。

第二次高潮之所以发生，其社会背景与第一次高潮时期完全不同。第一次高潮的前期虽然中国社会内部动荡，民族间文化交融频繁；但更为重要的是高潮后期的唐朝初期中期，则是政治上巩固、经济上强盛、文化上繁荣、充满民族自信的时期。而 20 世纪初开始的第二次高潮，

时当晚清政府统治下的中国，列强欺凌，国势衰弱，封建制度走到了尽头，光辉灿烂且积淀深厚的传统文化对于拯救民族危亡则一时显得软弱无力，回天乏术。在这种情况下，后浪不断推动前浪的几代先进人物，其中包括魏源、严复、康有为、梁启超、孙中山、蔡元培等等，引导人民，首先是引导其中的知识分子将目光投向"西学"，目的是嬗替国运，救亡图存，启迪人民，新生自强。由此，知识分子对于"西学"的热衷与追求形成社会风气。"西学"，无论是自然科学技术方面，还是人文科学、哲学、文学艺术等，都受到极大的关注，介绍传播日益深广，译述如火如荼。正是在这种社会背景下，学堂乐歌作为音乐文化领域的"西学"的入门课程，得益于中日文化交流，骤然兴起并迅速风行全国。

第二次高潮，促成中国音乐文化向近代化的转折，直到目前为时尚不满百年。笔者以为，如果考虑到第一次高潮长达近340年之久，注意到"不满百年"这一点非常必要，所谓"风物常宜放眼量"。

在第二次高潮中，中国音乐文化在吸收西方音乐文化的过程中，既有矛盾冲突的一面，又有逐渐融会贯通的一面，其所产生的各种形式的成果在不断经受着实践的检验，有的被扬弃，有的被接受而逐渐成为中国民族音乐的新成分。虽然不能认为这种新成分已经十分成熟，因为它仍在发展探索之中，但是不能否认中国民族音乐的固有传统在近代获得重要的发展。

三、引进学堂乐歌是中国人民的主动选择

1840年鸦片战争后，中国人民逐步认识到输入"西学"的必要与重要；1894年甲午战争失败后，在救亡图存中教育制度发生变革，学堂乐歌从而自日本引进，开始了中外音乐交流的第二次高潮。学堂乐歌的兴起虽然受到晚清政府教育体制变革和派遣留学生政策的推动，

但从缘起上看，是当时维新派影响下带有自发性质的活动，这一点从学堂乐歌先驱沈心工等人的经历中可以看到。从社会反响上看，学堂乐歌被迅速而普遍地接受，更深刻地表现出它是中国人民主动选择的结果。

学堂乐歌在全国范围被中国人民乐于接受，和西方基督教音乐的传播有别。鸦片战争后，列强迫使中国接受不平等条约，不平等条约为西方基督教及其音乐文化的在华传播提供便利条件，由此中国较前有更多的人皈依基督教并接受其音乐文化，但这只是一种局部现象。鸦片战争造成的连锁反应所带来的基督教音乐文化和学堂乐歌，二者属于不同的性质和范畴，不能相提并论。

一个在危难中的民族，首先要求生存，因此在音乐上也常常首先要求能够表达他们这种呼声的品种。中国人民选中学堂乐歌这种外来音乐品种，其思想基础正是民族生存发生危机时刻的爱国主义精神。从学堂乐歌歌词的主流内容来看，反对列强侵略、揭露封建腐朽、赞美祖国山河历史、开启民智等等，这些正是爱国主义的体现。因此，不能认为学堂乐歌适应了西方殖民主义在经济、政治和文化方面进行侵略扩张的需要。当时，业已沦落为半殖民地半封建社会的中国，封建王朝即将崩溃，其内部正在涌动着维新变法的力量，民主主义革命前夜接着来临。学堂乐歌伴随着维新思想、民主革命思想而传播，与中国社会封建体制向近代民主主义体制的转折相联系，是中国古老的教育体制向近代教育体制转折过程中所出现的事物，因此其主流是民主主义音乐文化的开端。爱国、民主、科学启蒙的社会功利目的，奋发向上的精神，集体抒发的演唱方式，决定了学堂乐歌的迅速发展。它对于中国音乐转向近代化的道路，产生了启蒙性质的积极影响。先进的人们认识到，中国的民族新音乐必须适应近代社会新的教育制度、新的群体呼声、新的生活节奏、新的生活方式、新的社会制度等等。学堂乐歌对于中国走向

近代社会的行程起到促进作用，而不是起到阻碍作用。因此，它的历史意义不容低估。

从清末戊戌维新变法到民国初期的新文化运动，使得当时的中国社会生活在广阔的领域中经历着翻天覆地的变革：长衫马褂变成西式短装，辫子变成短发，缠足变成天足，父母之命媒妁之言的嫁娶变成文明结婚，私塾书院变成学堂，文言八股变成白话，以及各种新的文艺形式如话剧、电影、油画开始输入移植等等。中华民族的社会生活和精神风貌随之发生着深刻而急剧的变化。正是由于中国古老传统的音乐一时难以适应这种变化，所以先驱们迅速地通过东邻"拿来"源于西方的学堂乐歌，形成西乐广泛流传的开端。学堂乐歌的传入并盛行，是由于它在客观上适应了中国社会向近代发展的需要，与社会生活变化同步。这一全新的社会音乐文化现象，广泛而持久地影响了中国人民的音乐生活。

学堂乐歌在清末传入后所产生的社会影响，无论在性质上、在广度和深度上，都是明末清初时期传入的西乐所无法比拟的。尽管明末清初时期有利玛窦、徐日升、德礼格乃至康熙皇帝等等这样一些有重大影响的人物向中国介绍引进西乐，但是由于当时中国社会内部还不曾产生一种对于西乐的广泛普遍的需要，所以这些个别人士的追求和活动，"丝毫不能改变这样一个事实：历史进程是受内在的一般规律支配的"。[①]

中国音乐文化没有在自己传统内部的发展中走向近代化，是客观的历史现实；走向近代化的可望萌芽，至少到1894年中日甲午战争时期为止还不曾出现。萌芽是在西方音乐文化的冲击下出土的，但是在中国社会内部存在着接受外力的内因。

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社，1972年5月版，第243页。

现在就来粗略回顾一下，学堂乐歌出现前夜中国音乐文化遗存的概貌，由此具体补充学堂乐歌被迅速引进的社会历史因由。

中国人民富于艺术才华，中国传统音乐文化积淀数千年。大体到清末时期，以小农经济为基础的社会产生了浩瀚如海洋的民歌和歌舞，数以百计的说唱、戏曲和器乐品种，演唱、演奏、创作、理论各个方面代有杰出人才，文献的积累凝结着无数哲人的心血。总之，中国的音乐遗产，包括文献的、口头的、实践中的，根源深远、绵延不断、蕴藏浩繁，因而十分值得珍惜。但面临清末时期民族处于危难、社会处于急剧变革的时期，一般说来它们难以适应时代呼声的表达，难以转变，难以发挥救亡图存、启迪民智的社会作用。正是在这种情况下，在近代教育启蒙的行列中涌现出一批新型知识分子，他们以学堂乐歌表达时代呼声，担当起近代音乐教育启蒙的任务，成为先驱人物。

随着学堂乐歌的引进，陆续移植或借鉴的西方音乐品种，又有声乐方面的合唱、艺术歌曲、歌剧选曲，器乐方面的独奏、重奏、管弦乐曲、交响音乐等等，通常被称作"新音乐"，是为广义的"新音乐"。中外音乐交流第二次高潮的中心内容，即广义"新音乐"的发展。

"新音乐"在开始阶段虽然相当肤浅，外来的铃记明显，带有许多弱点缺点，但它对于中国古代音乐文化传统来说是扩展了，前进了。中国音乐在近代出现的性质全新的部分，生机勃勃，来日方长。

四、学堂乐歌并非中国音乐"全盘西化"的产物

当前，音乐学界有的论著在批判"全盘西化"时，采用"欧洲音乐中心论"的概念。"全盘西化"常指发展国乐的一种主张或实践，"欧洲音乐中心论"则意在指出"全盘西化"的思想理论基础。两者指事相关，但出现的时期不同，角度不同。

对学堂乐歌采取否定态度的学者，认为它乃是中国音乐开始"全盘

西化"的产物,其后直至今日"欧洲音乐中心论"影响的种种恶果,全由学堂乐歌的先驱们所种植。笔者认为,今天虽然需要探讨前人的功过以吸取经验教训,但不应该脱离社会历史条件来贬低做出过贡献的先驱,更不应该视其贡献为罪愆。

明确提出"全盘西化"的问题,要比学堂乐歌的兴起为晚,大约是在1919年五四运动以后。最早公开鼓吹"全盘西化"的是胡适,这已经是1929年的事了。[①] 胡适认为"西方文化优于中国文化",中国"百事不如人",其中包括"音乐不如人"。[②] 这类论点全盘否定中国传统文化,荒谬有害。

现在的问题是,学堂乐歌的先驱们是不是以"全盘西化"为主导思想?他们发表过的错误论点在他们全部活动中占什么地位?

沈心工是位事业型的教育家,音乐理论专述不多,他的思想基础是进化论。以启蒙思想家严复(1853～1921)翻译赫胥黎原著的《天演论》为起点,达尔文的进化论开始在中国风行,从思想上促进了社会变革,影响到学术界、文艺界,这在当时的中国是一种进步现象。学堂乐歌的先驱们也受到感染。沈心工说,"世间万物,皆有新陈代谢之机","欲感动一时之人情者,必制一时适宜之音乐,此自然之势也"。

沈心工在强调五线谱的教学时,同时写下过崇拜西方乐器、乐谱、盲目否定中国乐器的言论,说,"将来吾国益加进步,而自觉音乐之不可不讲,人人毁其家中之琴、筝、三弦等,而以风琴、洋琴教其子女,其期当亦不远矣"。[③] 曾志忞和匪石也发表过否定中国文化、中国音乐的错误

---

① 是年胡适在《中国基督教年鉴》发表用英文撰写的《中国今日的文化冲突》,用了 Wholesale Westernization 一词,是为"全盘西化"一词的由来。

② 《介绍我自己的思想》,载《新月》第3卷第4期。

③ 〔日〕石原重雄原著,沈心工译辑,《小学唱歌教授法》,上海文明书向,1905年版,见第五章。洋琴,当时指钢琴。

论点。曾志忞说,“中国之物,无物可改良也,非大破坏不可,非大破坏而先大创造亦不可”(1904)。匪石认为,西乐“常能鼓吹进取”,团结国民之意志,而中国传统的“古乐今乐二者,皆无所取”(1903)。无需讳言,沈、曾、匪石的这一类看法带有片面、急功近利、民族虚无主义的色彩,可以认为是带有“全盘西化”倾向的论点。这种“以西为上”、“以西代中”、具有民族音乐虚无主义倾向的错误论点之所以容易掺杂在正确的提倡“西学”的主张之中,而且又容易被默许,被承认,是由于它参与到对旧文化冲击、为新文开路的行列。在社会性思潮发展的过程中,这类言论的出现可以说是不可避免。但是上述错误论点在沈心工等人的全部著述中并不占主导地位,也不是他们的一贯的主导思想。例如,匪石在关于如何建立中国新音乐的问题上,还是考虑到民族传统,说“当博采中西乐经,以为中乐革新之先导”。曾志忞在其《音乐教育论》中说:“输入文明而不制造文明,此文明仍非我家物。”由此可见其引进学堂乐歌并非是为了“全盘西化”。同时笔者又认为,从学堂乐歌时期开始的带有某些“全盘西化”倾向的偏颇,在岁月流程中已经由历史的车轮进行过反复的矫正,主要体现在中国近代民族音乐的探索者、“国民乐派”的倡导者王光祈、刘天华、黄自等人的著述和创作实践中。

近年来,学术界出现一种思潮,认为1919年“五四”前后的新文化运动犯下了“激进主义”的历史性错误,认为它对传统文化伤害很大,甚至造成中断,因而没有必要等等。这种论点甚至向上延伸,进而否定清末的文化变革,实际上,它不是从中国社会形态的变革来看待清末文化变革和新文化运动发生的进步性,从而得出错误结论。毫无疑问,新文化运动是一次伟大的文化革新运动,它推动了中国古老的文化传统向适应近代社会的新方向发展,推动了文艺领域各个部门继清末时期的变革进一步深化。音乐学界有人否定学堂乐歌的看法正是由于受到这

种错误思潮的影响。

五、中国“国民乐派”并非“全盘西化”的乐派

1919年“五四”前后的新文化运动中，思想界音乐界对于中西音乐关系的认识，对于发展中国音乐文化的认识，比学堂乐歌兴起初期的认识已经更趋全面，更趋成熟，主要体现在蔡元培以及提出“国民乐派”主张的音乐家们的言论中。现在大体依照其发表年代顺序简介如下。

思想家、教育家、中国专业音乐教育的奠基人蔡元培（1868～1940），是对音乐界具有直接影响的重要人物。1919年由他担任会长的“北京大学音乐研究会”，设古琴、琵琶、昆曲、钢琴、提琴、唱歌、丝竹等组。该会编辑出版《音乐杂志》（1920～1921）的宗旨是：“研究古今中外之音乐，评其得失，考其同异，截长补短，冶中西于一炉，更发挥而光大之。”对待中西音乐关系的这种看法，在当时被音乐界所普遍接受，成为一种主导思想。

音乐学家、比较音乐学在东方的开创者王光祈（1892～1936），在1924年发表重要主张说，“可以代表‘中华民族性’的国乐”，其根基应该是“建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。”创造这种国乐的途径以及这种国乐的社会功能则是：“现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”[①]王光祈倡导的“中华民族性的国乐”，和稍迟的刘天华、黄自、萧友梅的主张基本一致，可一并视之为“国民乐派”的主张。

---

① 《欧洲音乐进化论·著书人的最后目的》，1924年版。

民族音乐家刘天华(1895～1932),对待中西音乐的关系和发展中国音乐的看法是:“一方面采取本国固有的精粹,一方面容纳外来的潮流,从东西的调和与合作之中打出一条新路来。”①

语言学家赵元任(1892～1982),在其业余的艺术歌曲创作中取得杰出成就,他很注意研究曲调和汉字声韵的关系,并主张试验“中国化”和声等,对于“值得保存和发展”的中国音乐的“国性”发表了难能可贵的见解。他认为中国音乐的发展,可以19世纪俄罗斯乐派为范例。在对待中西音乐的异同方面,他主张“辨清楚哪一部分是不同的不同,哪一部分是不及的不同”,②而并非一味盲从西方。

作曲家、音乐教育家黄自(1904～1938),始擎中国“国民乐派”的旗帜,主张创造“民族化的新音乐”。他认为中国音乐将会走上类似19世纪俄国音乐的道路,是“自然而然”的事。他主张利用“西洋好的音乐的方法”,“来研究和整理我国的旧乐与民谣,由此就不难产生民族化的新音乐了”。他反对“以为旧乐是不可雕的朽木”,他认为“旧乐的民谣中流露的特质,也就是我们民族性的表现”;他也反对“认为振兴中国音乐只有复古的一法”。他认为,“文化本来是流通的,外族的文化,只要自己能吸收、融合,就可变为自己的一部。主张绝对排斥西乐的先生们一定忘了他们今日所拥护的‘国乐’,在某一时期也是夷狄之音”。“把西洋音乐整盘的搬过来与墨守旧法都是自杀政策。”③态度可谓十分明朗尖锐。

萧友梅(1884～1940)的中心音乐思想也是在中国建立“国民乐派”。他不赞成模仿西乐,即所谓“投降于西乐”,他认为“必须创造出一

① 《国乐改进社缘起》,载《新月潮》第1卷第1期,1927年6月版。

② 《新诗歌集·序》,1928年6月版。

③ 《怎样才可产生吾国民族音乐》,载1934年10月21日上海《晨报》。

种新作风，足以代表中华民族的特色"的"国民乐派"。他把这一过程看得相当长，"是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成，全看吾国新进作曲家的意向与努力如何，方能决定。"①在具体途径方面，萧友梅主张搜集旧民歌、器乐性小调和整理有历史价值而合乎时代思潮的旧剧，创作新民歌等等。

以王光祈、刘天华、赵元任、黄自、萧友梅等为代表的一派音乐家，他们关于中国音乐发展道路的主张最基本的共同点就是建立"国民乐派"，其内涵大体上与今天常用的"民族乐派"同义。王光祈等人的功绩在于，当学堂乐歌仅仅经过20年左右的发展，他们就放眼世界、雄视未来，指明借鉴西方音乐的目的乃是探索中国音乐古老传统在近代的承传和发展。他们对待中国传统音乐和外来音乐主要是西乐的关系，比较一致的主张是：借鉴西乐，中西融合。最后目标是，以古乐和民间谣曲为基础，创造民族性的新音乐。具体做法的主张则是：搜集国乐的精粹，借鉴西乐的方法整理国乐。他们的民族主体意识是强烈的，对于中国传统音乐是肯定的，重视的，其中有的还向西方介绍中国音乐，最有成绩的是王光祈和萧友梅。他们借鉴西方的学术方法对中国古乐进行整理，这在当时是有重要意义的开拓。"国民乐派"人物在不同的方面进行有益探索，做出了重要贡献。

近代中国的文化界在对待西方文化的态度上，占主导地位的主张是"中西结合"，有重大影响的思想家大都是中西文化交流中的创新者，如梁启超在《饮冰室诗话》中就认为，只有对"中西诸乐神而明之"，才能解决创造"国民性"的问题。康有为、严复、蔡元培，以及上述音乐界代表性人物也是如此。

在欧洲音乐史上，"民族乐派"大约在19世纪中叶兴起，是进步的

① 《关于吾国新音乐运动》，载1938年2月1日《音乐月刊》第1卷第4号。

历史现象。在20世纪20至30年代的中国提出“国民乐派”，正是从欧洲音乐史的发展中得到启发，也是中国音乐历史发展到近代的进步现象，是新文化运动影响下的成果之一。

当时“国民乐派”黄自等人在创作上的缺憾是，虽然主张音乐的民族性、民族化，但却比较缺乏大众化的深厚根底。他们在认识上的缺憾是，对于东西方不同的民族乐派从属于不同的文化体系，比较缺乏明确的分析。欧洲的民族乐派，根源在希腊文化体系；而中国的“国民乐派”则属于中国文化体系，自成一格，属于东方。[①]他们对于中西音乐关系的认识，虽然也有过“以西为上”、“以西衡中”的言论，例如黄自和萧友梅，但是他们的主张却并非是“以西代中”的“全盘西化”。

黄自曾经对中国音乐遗产错误地进行估计，他仅从中国记谱法、乐器等几个方面和欧洲音乐进行比较，就认为“西乐确较国乐进步得多”，“用历史的眼光看来，中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的12、13世纪。”[②]这些具体的比较有符合实际之处，但他离开中国民族音乐的特点推导，带有“以西衡中”的毛病，因而得出国乐的全面历史进程落后于西方七八百年的错误结论。

萧友梅对待中西音乐关系的态度，其早期的说法与其晚期的说法是不完全一致的，即早期有时强调西洋音乐的普遍意义、世界性的典范意义，与他后来关于建立“国民乐派”只是参考西乐的说法是有所不同的。早期错误思想最明显的表述，见于他的文章《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》[③]；其中他

① 王光祈的著作《东方民族之音乐》(1929年)，曾提出三大乐系之说——中国乐系、希腊乐系和波斯—阿拉伯乐系，是其重大贡献，但内容仅限于乐制范围。而从建立乐派来说，则范围自应比乐制的范围要广。

② 《怎样才可产生吾国民族音乐》，载1934年10月21日上海《晨报》。

③ 载北京大学音乐研究会《音乐杂志》第1卷第3号，1920年5月31日。

对“西洋音乐”进行注解说:“本来不能叫它做西洋音乐,因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般,因为音乐没有什么国界的。”这一段话的内容含糊不清,所谓“将来中国音乐”和西洋音乐“一般”(意谓“同样”),是指全部精神面貌?还是专指采用的乐器?乐谱?音乐的品种形式?……令人费解。这一错误论点,后来通常被称作“音乐无国界论”,它与人们通常所说“音乐沟通人际感情不受国界限制”的论点是不同的,因此后来常常受到批评。这是理所当然的。但是需要注意的是,这是萧友梅留学欧洲归国后早期论文中的论点。如果说这一特殊性无需谅解的话,那么后来萧友梅就不再发表过类似的言论,只是有时还强调欧洲乐器已成为世界化之工具,强调和声因素,认为中国音乐落后——乐谱落后、教授法落后,等等,与上述“音乐无国界论”虽有某些联系,却是有明显区别的。例如,关于搜集、整理旧民歌和器乐小调,萧友梅比较强调配以和声,[①]这和他认为和声是音乐的必备要素有关。另外,萧友梅还比较强调中国国乐“不必限定用何种形式,何种乐器”;或用中国固有乐器,如钟、磬、琴、瑟;或用前代由外国流入之乐器;或用近代由西洋输入之钢琴、提琴;均可。[②] 这类学术问题,就是当今也仍在多方探讨,不宜以“全盘西化”视之。而萧友梅在晚期强调的则是在中国建立“国民乐派”,中国音乐应当表现近代中国人应有之时代精神、思想与情感,学习西乐是为了参考等。例如他说,“余并非主张完全效法西乐,不过学得其法,藉以参考耳”,[③]“音乐的骨干是一民族的民族

① 《关于吾国新音乐运动》,载1938年2月1日《音乐月刊》第1卷第4号。

② 《复兴国乐我见》,载《林钟》1939年6月。

③ 《听过来维思先生讲演中国音乐之后》,1932年12月3日。原载国立音专校刊《音》第23～28合刊,1932年12月。

性”,等等。[①] 当我们评价一个历史人物时,如果其后期论点占主要地位,且较前期论点有进步,自应以后期的为主为重。

六、《牧童短笛》是中国近代的新型民族音乐作品

中国的“国民乐派”主张提出以后,陆续产生一些借鉴西方音乐品种、形式或技法的作品,其中著名的如钢琴曲《牧童短笛》、清唱剧《长恨歌》中的合唱曲《山在虚无缥缈间》等。其后乃至现代,这类作品就更多了,如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等等。从中外音乐交流的视角观察,论者褒贬不一,常用比喻有“混血儿”、“不中不西”、“非驴非马”、“貌合神离”等。对于《牧童短笛》之类“新音乐”作品,一种意见认为,它们是借鉴西方音乐的积极成果,应该肯定;另一类意见则持怀疑甚至否定的态度,或肯定其成就而不承认其为中国民族音乐。笔者赞成前者的意见,不赞成后一类意见。

从中国近代作曲家借鉴西方音乐品种、形式、技法的情况来看,主要是借鉴古典乐派、浪漫乐派的作品,对于民族乐派、印象乐派、现代主义流派等的借鉴则较少,也较晚。中国作曲家根据其作品的内容和意境,适当借鉴西方音乐,是一种值得肯定的历史现象,事实上取得了相当的成果,也逐步积累了经验。

否定《牧童短笛》之类的作品,看法大多根源在西方。他们往往以观察西方音乐的某种方法来观察中国的作品,譬如说,认为浪漫派音乐在西方过时了,而中国这类“新音乐”作品却是西方过了时的乐派的“模仿”,于是就加以否定。问题发生在从什么角度着眼和判断,他们不大了解中国的情况。《牧童短笛》之类固然是采用了西方的乐器,借鉴了

① 《音乐家的新生活》,正中书局,1934年5月版。参见廖辅叔为该书所写的“编写经过”,载《萧友梅音乐文集》1990年12月版,第411页。

西方音乐的品种、形式、技法等等，但它们毕竟是以中国的传统音乐为基础，表现了中国人民熟悉的生活和题材，而且还颇富于中国传统的神韵，因此在多年的表演实践中，业已被群众所乐于接受，所以应该承认它们是中国近代优秀的民族音乐作品。

目前在西方世界有一种看法，认为中国音乐应该维持它所谓固有的面貌，不必效法西方的模式。这类意见有的相当中肯，值得重视，有的则需要分析。而对于《牧童短笛》之类的否定，却不可取。持这类意见的人士中，有的可能出自维护中国音乐优秀传统的善意，但是他们没有注意到，中国社会在近代就已经发生了剧烈的变革，《牧童短笛》之类的"新音乐"作品正是在这种背景下出现的。古老的中国音乐传统发展了，它并不是一种凝固性、封闭性的事物。

中国的近代时期，由于社会生活的急剧变化，人们的审美观念也在不断地经历着深刻的变化。中国人的审美观念自然受到历史上儒家、道家等等的深刻影响，但时至近代，仍然认为中国人的审美观念就是谐和、中庸、含蓄、空灵、恬淡、超脱、虚静等等，则并不符合实际。应该理解，这些仅是组成部分之一。

在西方有些"东方文化主义"者，他们不大理解中国人的传统既有"气贯长虹"的阳刚之气，也有"放达恣肆"的洒脱性灵。如果他们在中国人的音乐中听到了奋发图强、坦荡奔放，就说那是由于失去了东方应有的阴柔和含蓄。他们认为，中国音乐越古色古香越好，所谓越"原汁原味儿"才好。早在本世纪上半叶就有些西方人士鼓吹"东方精神文明"，在中国也有人主张复兴"东方精神文明"。这类人士和这类论点，早在 1927 年 8 月就受到赵元任的批评，他说："这种错误的根源是由于他们的一种'博物院的中国'的观念。不但对于音乐，对于好多事情，他们愿意看着中国老是那个样子，还是拖着辫子，还是养着皇帝，还是乁呵尢呵的挑水抬轿，……我们不能全国人一生一世穿了人种学博物院

的服装,专预备着你们来参观。"(《新诗歌集·序》)赵元任在70年前所说的这段话,今天看来仍然值得回味。

七、青主的音乐理论是"全盘西化"主张的典型

在20世纪30年代中西音乐交流更为广泛深入的情况下,中国出现了"全盘西化"的主张,主要表现在青主(1893~1959)的理论著述中。青主认为,中国音乐应该抛弃民族音乐传统,另起炉灶,彻底"全盘西化"。

青主一方面宣称不分中西,他只肯定"正当的音乐"而反对低劣庸俗的音乐,例如既否定学堂乐歌中驴唇不对马嘴的词曲搭配,也否定西方电影中的浮艳歌曲,等等,但是他在实际上却又只肯定"由西方流入东方来的"音乐,并且一笔抹杀国乐遗产。青主说:"我不知道有什么所谓西洋乐,我只知道那种人类公有的正当的音乐。"[1]又说:"音乐本来是没有种族和国家的界限。"[2]在这些否定音乐民族性而又貌似公允的议论以外,青主有时倒也说得相当坦率,他认为国乐无法研究,也没有改善的可能,所谓国乐应该是指国人所作的西乐。他说:"国乐是可以研究的,只要你肯实实在在研究下去,你便会有一天见得路不通行。"[3]"中国的音乐是没有把他改善的可能,非把他根本改造,实在是没有希望。"[4]"世界上只有一种尽真、尽善、尽美的音乐艺术,并没有国乐和西乐的分别。中国人如果会做出很好的所谓西乐,那么,这就是国乐。"[5]青主说国乐西乐只能选择其一,而实际上说的却是只承认西乐,只能选

① 《给国内一般音乐朋友一封公开的信》,载《乐艺》第1卷第4号,1931年1月。
② 《音乐通论》(七),商务印书馆,1930年10月版。
③ 《音乐的好尚》,《乐艺》第1卷第2号,1930年7月。
④ 《乐话》,商务印书馆,1930年9月版。
⑤ 《我亦来谈谈所谓国乐问题》,载《音乐教育》2卷8号,1934年7月。

择西乐，摒弃国乐。"应该于国乐西乐之中，择定一个，要国乐便不要西乐，要西乐便不要国乐，不能二者均要。""我所知道的，本来只有一种可以说得上艺术的音乐，这就是由西方流入东方来的那一种音乐。"[1]青主还认为，要想"知道什么是音乐"，就应该"向西方乞灵"。他的根据是他断定的中国古代音乐的三个特点——"礼的附庸"、"道的工具"和受到"声韵的支配"。[2] 前两个特点是中国封建音乐文化的特点，在转向近代社会时期，摆脱它们是时代的要求，应该肯定。至于受到"声韵的支配"却不可完全抹杀，它至少包含着中国声乐艺术的特点和优点。青主的所谓"向西方乞灵"，其精神实质不外乎追随西方音乐，特别是追随浪漫乐派和现代主义流派。"向西方乞灵"完全没有"国民乐派"主张中的那种民族主体意识，精神境界是相当卑微的。如果今人延用"向西方乞灵"，想表达的是破除封建精神枷锁，学习西方文艺复兴以来个性解放的情怀，则这五个字是词未达意。

"全盘西化"主张的出现，并非偶然，它是西方音乐文化引进深入以后，同中国音乐融合与冲突过程中的产物。支持这种主张的音乐家很少，看来是那些对欧洲 18 至 19 世纪古典派音乐、浪漫派音乐相当熟悉并热衷，但对于祖国音乐遗产则不大了解而思想方法又相当片面的一些人。青主的理论虽然比较明朗，但并不系统，难以说是形成了体系，其影响范围主要在高等艺术院校。介绍西方的一些唯心主义音乐美学论点到中国，是青主的历史功绩，但当时的反响并不强烈。青主创作了若干首艺术歌曲，其中的《我住长江头》(北宋李之仪词)、《大江东去》(北宋苏轼词)等颇具民族风韵，又是与他的"全盘西化"理论相矛盾的。

---

① 《音乐当做服务的艺术》，载《音乐教育》第 2 卷第 4 号，1934 年 3 月。

② 《音乐通论》(一)，商务印书馆，1930 年 10 月版。

八、中国民族音乐的衰微和"全盘西化"主张的时间表

近年来,不少论著把"民族音乐衰微"的趋势归因于"全盘西化"。所谓"民族音乐衰微",或称之为"民族音乐危机",其时间限定和具体所指常常含糊不清。有的把中国近代"民族音乐的衰微"归根于学堂乐歌的兴起,从而进一步归因于"全盘西化"主张的盛行。学堂乐歌的兴起并非"全盘西化"主张的实施,前已论述。至于近代"民族音乐的衰微"和学堂乐歌的兴起是否有关,不妨对史实进程做一粗略探讨。

所谓"民族音乐"如果是指具有高度成就,甚至被认为是代表中国古老传统音乐的七弦琴艺术和昆曲之类,其趋向衰微就并非是学堂乐歌兴起以后的事。七弦琴艺术,在鸦片战争前后到民国初年出现的著名琴家有张鞠田、祝桐君、张孔山、王露、杨宗稷等人[①],虽然他们在琴曲的挖掘整理和琴论方面有所建树和发展,但是新创作已经罕见,即清末学堂乐歌兴起之前,其"式微"的趋势已经出现。至于昆曲则"式微"的趋势出现更早,在清代嘉庆年间(1796~1820)以后,即学堂乐歌兴起以前大约 80 年,就连距离昆山腔故乡咫尺之遥的六朝古都南京,著名的人文荟萃之地,"秦淮河畔的昆山歌舞确实是渐趋消歇了"。[②] 而在乾隆末年(约 1790 年)代替昆曲而兴盛的后来成为全国性剧种的京剧,则并未因学堂乐歌的兴起而衰落。学堂乐歌兴起之时,正是京剧一代名伶谭鑫培红极一时之日;到 20 世纪 20 年代时,京剧艺坛又出现梅兰芳等四大名旦。在说唱方面,以京韵大鼓为例,著名演员刘宝全大约与谭鑫培同时走红;直至 30 年代,京韵大鼓、弹词、河南坠子等都仍处在兴旺时期。因此,中国近代学堂乐歌兴起以后,并未影响到民

---

① 见许健编著:《琴史初编》,人民音乐出版社,1982 年 8 月版,第九、第十两章。

② 陆萼庭:《昆剧演出史稿》,上海文艺出版社,1980 年 1 月版,第 238 页。

族音乐的兴旺和发展,个别重要乐种剧种的衰微也是发生在学堂乐歌出现以前。

由于社会生活的变革,有些传统乐种剧种走向衰微是难以避免的趋势。对于类如七弦琴、昆曲这样的古老乐种剧种,必须保存、整理、挖掘、研究、抢救,这是毫无疑问的。如果说到保存之外的进一步发展,恐怕首先还需研究其自身条件、潜能,并创造条件,使之适应改变了的社会生活和人民的审美趣味。将这类音乐品种的衰落归因于学堂乐歌的兴起和西乐的流行,是不符合历史实际情况的。

九、对于"欧洲音乐中心论"影响的两种估计

近年来,音乐学界常常探讨"欧洲音乐中心论"的影响问题。以笔者的观察和理解,对于其影响涉及的范围和严重程度两方面,都存在不同判断。比较重要的看法有二:其一,是以学堂乐歌为起点的近代新音乐,全都是"欧洲音乐中心论"影响的产物,因而影响严重;其二,是以学堂乐歌为起点的近代新音乐,存在"欧洲音乐中心论"的一定影响,需要仔细探讨,但不能否定近代新音乐。前一种看法不但否定学堂乐歌,而且进一步否定"国民乐派"的人物,甚至在评论刘天华时也采取了讽刺的口吻。以上两种看法存在原则不同。笔者不赞成前者的看法,赞成后者的看法。关于应该肯定"国民乐派"的历史功绩,前已论述,此处从略。关于"欧洲音乐中心论"对民族音乐所构成的严重态势,笔者理解,主要是中国大陆改革开放以来,由于源自西方国家的通俗音乐,甚至低劣、腐朽音乐的倾泻和渗透,其中还包含着经由台湾和香港传播来的影响,因此促成相当普遍的戏曲、说唱、民歌和民族器乐的沉落低谷。这一态势目前正在引起广泛关注,在设法扭转之中。

应该说,民族音乐本位意识并不应该排斥中外音乐交流的进程。上述否定学堂乐歌的看法,好像是在维护民族音乐传统,而实际上是在

否定民族音乐传统在近代的新发展。这种看法一方面脱离了中国近代社会急剧动荡的历史环境，另一方面又将民族音乐传统看成是一种封闭性、凝固性的事物，因而否定中国近代引进外来音乐所取得的积极成果。因此，这类看法对于过去和当今“欧洲音乐中心论”的影响，估计得未免过于严重，例如认为它早已在中国取得“全面胜利”——包括价值取向、舆论导向、国民音乐教育和专业音乐教育、音乐基本理论、创作、表演等等，并进一步推断中国民族音乐面临“断根”，可能“灭亡”，等等。此外，对于当前音乐界学人的心态也估计得过于悲观，似乎很多很多人都在那里宣扬或实践着“欧洲音乐中心论”。应该看到人的积极因素，事实上绝大多数的音乐学家、作曲家都在孜孜不倦地追求合乎中国实际的理论与富于民族特色的创作，演唱、演奏家们也大多如此。

十、“文化价值相对论”的积极作用及其理论弱点

近年来，有些学者的论著批评“全盘西化”和“欧洲音乐中心论”时，时常援引“文化价值相对论”。可以说明，这种批评已经超越过去常常从“崇洋媚外”的角度所进行的政治性批判的水平。这种批评令人开阔学术眼界，有教益。但是高扬“文化价值相对论”的同时，笔者认为也带来了值得探讨的新问题。

文化相对论学派产生于20世纪40年代末的美国，它的主要论点是肯定每个民族的文化都有其特点和价值，因而反对“欧美中心主义”。这一学派诞生的客观条件，主要是第二次世界大战后，殖民主义、种族主义势力渐趋衰落，广大被压迫民族、弱小民族（包括美国内部的）文化的价值开始受到重视和尊重，东方一些古老国家的文化价值被重新理解或评估。因此这一学派的出现无疑会推动世界文化的格局走向多元化，会肯定各民族文化体系本应具有的平等地位，而无论其历史久暂、规模大小、影响深浅。对中国来说，这一理论无疑也是批判和抵制“盲

目崇拜西方音乐”的思想武器之一。所以从这一角度看来,它是值得肯定的。但是笔者又认为,具有积极作用的学派未见得在理论上就是十分正确的,也未见得在实践上就是完美无缺的。“文化价值相对论”在理论基础上的薄弱之点,在中国当前反对“欧洲音乐中心论”的论著中已经有所显示,主要有以下三点。

第一,它孤立地强调各种民族音乐文化的自在面貌,忽视或否定它作为意识形态所赖以形成的社会条件,从而导向否定民族音乐文化在新的社会条件下的发展进步,即只肯定历史上固有音乐文化的一切,故步自封,否定传统的发展。

第二,它夸大各种民族音乐文化的价值的相对性,认为各种民族音乐文化的价值相等,从而否定对任何音乐文化价值标准进行比较的必要性与可能性,否定任何意义上的相比较而言的长处短处、优点缺点、进步落后等等的差别。基于此,则易于导致彻底否定不同民族音乐文化之间进行沟通理解以及进行交流的需要与可能。

第三,它强调各种民族音乐文化孤立自在的独特性,不恰当地忽视或否定不同民族音乐文化之间的共性,从而否定它们在发展过程中客观上存在的共同规律。例如,否定东方音乐和西方音乐存在着共性的一面,等等。

正是由于以上的第一点和第二点,在持有“文化价值相对论”观点的论著中,有的就否定在中外音乐文化交流中引进的学堂乐歌及其先驱,否定中国古代音乐文化向近代的发展。它们完全忽略,是1894年甲午战争后中国社会的内部因素激发了学堂乐歌的引进,而把学堂乐歌说成是鸦片战争后中国人民在列强威逼下被迫接受的“苦果”。有的论著还讽刺学堂乐歌的先驱沈心工等等一批音乐历史的推动者,认为他们是所谓“独尊欧家”、“虔诚信奉全盘西化方能救国的信徒”,并说他

们是近代中国音乐界“全盘西化”的“始作俑者”。[1] 总之,依照这类看法,沈心工等人已经不仅是“功不抵过”,而是成了误导方向的“头羊”。学堂乐歌初起之日,事隔不满百年,身临其境者虽已不多,但受其初潮浸润者尚不在少数,有关文献又历历在目,对待学堂乐歌这一历史现象及其历史人物,应当说立论比较易于追求准确、恰当、客观、公允。如果是基于对“全盘西化”的义愤,看不到“文化价值相对论”的弱点,又缺乏历史主义的支撑点,忽略作为意识形态的音乐文化与社会经济基础的关系,忽略中国历史的实际情况,忽略中外文化交流的社会背景,用一种文化孤立的观点来分析,这样就难免走入误区,做出非历史主义的判断。

以沈心工、曾志忞、李叔同为代表的中国近代第一代音乐家,是一批有志之士,他们为了中国的新音乐文化,满怀激情,在本土和东瀛之间奔走呼号。他们自然带有先天的和后天的弱点,值得今天分析评价,以为鉴戒,但是总不能脱离 19 至 20 世纪之交的时代呼唤和他们所处的社会的历史的土壤,那样就难免“差以毫厘,失之千里”。

正是由于以上的第三点,有的论著就强调,不同民族的音乐文化特别是属于不同体系的音乐文化之间,比较难以沟通和交流,甚至“不可能”,譬如东方音乐与西方音乐之间,中国音乐与欧洲音乐之间,等等。所谓“难以沟通和交流”,可以在这种意义上来理解:一个民族吸收其他民族的音乐文化,是根据其自身的需要并且往往加以调整和改造,是有条件的,而不是无条件的,并且最终需要经过社会的广泛接受,才得以完成。相比较而言,属于不同文化体系、音乐体系之间的音乐交流,自然需要更长的时间,但是不应得出“不可能”进行沟通交流的结论。从比拟的意义上来说,不同民族的音乐语汇、音乐语法和音乐结构,是可

[1] 《中国音乐落后论的形成背景》,载《音乐研究》1993 年第 2 期,第 11 页左栏。

以通过交流达到熟悉对方、理解对方和领悟对方,从而适当地吸收对方因素的。所谓"音乐无国界"的现象,可以从这一角度加以解释。而且,音乐艺术传达的复杂信息,特别是情感信息,具有一般语言所不可企及的魅力,所谓"音乐是灵魂的语言"的现象,是可以从音乐感悟力的丰富与深刻方面来解释的。

十一、辩证发展中的外向融合力与内向固守力①

世界音乐文化以多体系、多元的形式存在,最主要的划分是学者们时常指出的东方、西方两大体系。中国近代的对外音乐交流,主要是面对西方。近百年来,中国音乐始终面临着一方面必须继承传统音乐,另一方面又应该吸收外来音乐主要是西方音乐的矛盾之中。从原则上说,毫无疑问应以中国传统音乐为基础,以吸收外来音乐为借鉴,理解并不困难,但在实际上往往是难以兼顾,难以两全其美。

学堂乐歌是在"以西方为师"影响下诞生的,对它的认识需要历史的阶梯才能补正和深化。从它兴起至今,我们时常在有关论著中看到这种警示:不可忽略中国音乐的基础,即不可丧失中国音乐的主体意识。这是有必要的,这是针对倾向"全盘西化"的偏颇而言的。另一种警示则是:不可拒绝吸收外来音乐文化的长处。这也是有必要的,这是针对倾向"盲目排外"的偏颇而言的。这两种警示之所以经常发生,是由于近百年来中国在急迫中吸收西方音乐客观存在着矛盾,又由于中国音乐文化和西方音乐文化分别属于不同的两大体系,矛盾和冲突有时就相当尖锐,因而人们的认识就难免有时偏向"全盘西化"一端,有时又偏向"盲目排外"一端,这两极之间有许多层次,犹如画家的调色板

① "外向融合力"与"内向固守力"这一对概念,采自 1994 年 4 月 18 日《光明日报》"访北大陈来教授"的报导。

一样。

正是为了纠正上述两种偏向，产生了互相对立互相补充的两种力量，笔者认为可以称之为“外向融合力”和“内向固守力”，这是推动交流和稳定传统两个方面所必需的力量。作为引进而来的学堂乐歌，容易“西化过头”，因而遭到“西化过头”的批评，这是很容易理解的。就是在古代，大概也是如此。例如“惟赏胡戎乐”的北齐后主高纬，大概就是音乐“全盘胡化”的实践者；而唐代反对胡乐风行的白居易和元稹，就是“内向固守力”的知名代表人物。历史的辩证发展正是如此，难以恰到好处，不偏不倚，不左不右，一步到位，“允执厥中”，而常常是在“扭秧歌”中前进，盘旋上升。

在社会急剧动荡的时期，文化领域中“矫枉必然过正”的现象也比较容易出现。这大概可以算是常见规律之一。中国古代就有“矫枉者过直，古今同之”[①]的说法。“矫枉必然过直”，“过直”了就又会出现进行矫正的力量。应该说，只要主观上不是矫饰地使之“过直”，那么中外音乐交流中的“外向融合力”和“内向固守力”，只要能够联系实际，能够把问题看得透彻，能够切中时弊，就都会是促进交流健康发展所必需的动力。

有识之士在看到音乐交流中的偏颇问题时，常常是能够兼指原则和具体问题。例如，积极支持乐歌活动的梁启超就指出过，“改造音乐必须输进欧乐以为师资，吾侪固绝对承认，虽然，尤当统筹全局，先自立一基础，然后对于外来品为有计划的选择容纳。而所谓基础者，不能不求诸在我，非挟有排外之成见也”。这里，“基础”与“师从”，目的与途径，都解说明确了。他又进一步说，“音乐为国民性之表现，而国民性各个不同，非可强此就彼。今试取某国音乐全部移植于我国，且勿论其宜

① 《汉书·外戚列传下》

不宜，而先当问其受不受；不受，则虽有良计划，费大苦心，终于失败而已。譬之撷邻国之秾葩，缀我园之老干，纵极绚烂，越宿而萎矣。何也？无内发的生命，虽美非吾有也。”[①]这里把国民性接受移植的“内发”条件也说到了。梁启超的这种态度，值得今人领会。

既迫切希望借鉴外来文化，又以民族文化为自豪而不希望动摇根基，这种左右为难、左右摇摆的心态，在音乐界时有发生，在个别人的身上也往往如此。

近代思想家严复，在戊戌维新变法前后，提倡西学，反对旧学，推动了时代的进步潮流，成为名重一时的启蒙先驱。但他肯定西学的同时，完全否定中国传统文化，是缺乏理性的判断。辛亥革命后，严复逐渐肯定传统文化，但是他后来又走向另一个极端，尽弃西学，同样也是缺乏理性的判断。沈心工早年也有着类似严复的心态，曾发议论，主张毁弃七弦琴、筝、三弦。当他 50 余岁时，又重视起中国传统音乐文化，从事七弦琴的研习和琴会的活动，但并未见他否定自己早年的乐歌活动。[②]而今日的我们，既不能忽略他早年的错误议论，也不能根据他晚年的认识和活动来否定他早年在学堂乐歌方面的功绩。

对待历史上音乐交流中出现的偏颇问题，宜切实探讨，而不宜以今求古。对于交流的辩证发展应该透视社会基底，拍手欢迎；对于难以避免的曲折，应该冷静分析；对于偏颇轨迹的矫正，应该乐观。总之，需要的是理性的冷静。热望解决问题，“急煎煎、心切切”，就难免陷入非理性心态。

对外来音乐文化从选择、吸收到消化，是一个非常复杂的过程，因此有一点不能忽略：需要实践，需要时间——特别是在比较全面地学习

① 《中国近三百年学术史·十六·十、乐曲学》，东方出版社编校再版，1996 年 3 月版。

② 参见沈怡编著《沈心工年谱》，载《中央音乐学院学报》1987 年第 4 期。

外来音乐文化的时候,需要的时间是漫长的,可能是应以世纪来计算,而不可能一蹴而就。以中外音乐交流的第一次高潮来看,长达近340年。再如,中国对外来曲项琵琶的吸收和改造长达近1000年。再以日本吸收中国唐乐来看,从开始到进行日本化,即从委派遣唐使到仁明天皇时期,也有大约200年。因此,对于音乐交流的辩证发展,持有宏观的历史感是十分必要的。

十二、求实:自尊、自信,虚心、学习

纵观2000余年来中外音乐文化交流的发展,中国并不是一个封闭型的国家,中国的音乐传统善于容纳外来潮流,取人之长、补己之短。

在中外音乐文化交流中,需要保持两种健康的心态:对于中国古老的音乐遗产和优秀的音乐传统,应该自尊、自信;对于外国音乐中进步、优美而又适合我国需要的部分,应该虚心学习。总之,这两方面都需要实事求是,而且认识自己和了解他人,都需要花费巨大的精力,需要相当长期的实践过程。

由于现代科学技术的高度发展,人类已经飞向月球,信息的传播眨眼即至,因此人们有理由惊叹:地球变小了!但是并不会因此促成"音乐艺术中的民族性正在消失",也不能得出"中国的戏曲、说唱正在消亡"等等结论。中国的音乐学家、作曲家和演唱演奏家需要吸取外来营养,但是无需乎向西方"趋同",也不应该把"走向世界"理解成"获得西方青睐"。现代流派音乐和通俗音乐两个领域也是一样。中国人万不能为汉字、为戏曲、说唱和民族乐器感到"自惭形秽",而是应该感到自信和自豪。未来音乐艺术的成长,仍然需要民族的乳汁。艺术领域的"寻根"情愫仍然会持久存在。

说到虚心学习外来音乐文化,像中国这样历史悠久、文化积淀深厚、古代文明成就又常常在世界上处于领先地位的泱泱大国,在某一个

历史阶段，如实地承认其他国家民族的音乐文化先进、有长处，承认自己落后、有短处，有时可能是件相当痛苦的事，甚至难以扭转心态。唐代元和前后的诗人白居易、元稹，其所以写下反对胡乐风行的诗篇，大概就属于这种情况。

其实，在历史的进程中，一个国家或民族，有时领先，有时落后，是正常现象，始终领先谁曾见过？再者，音乐文化的一时高低也并不表明民族的优劣。其三，社会发展水平的高低与音乐文化交流的流向也并无必然联系。社会发展水平领先的一方，固然常常能够吸引落后的一方，但并不能说这是一条常规，因为中国历史上唐代吸收西域音乐就属于相反的情况。总之，世界各国各民族的音乐文化的发展总是表现出不平衡的态势，有先有后，此伏彼起，或是各具特色，吸收融合，从而产生交流，促成进步。如实地承认落后，不是耻辱，不是妄自菲薄，也不是自尊、自信的失落。

当我们研讨中国音乐文化历史的时候，不能不注意到，由于中国没有经过类似欧洲文艺复兴(14 至 16 世纪)、产业革命(18 世纪中叶)那样的社会结构和整体文化性质的转折过程，因此大约从明代(1368～1644)起，音乐文化比起欧洲来是相对落后了。当然，就个别领域、个别乐种、个别乐器等等而言，中国并非没有领先可言，例如曲调和语言紧密结合方面达到高度水平的昆曲，朱载堉的十二等比律理论，就都出现在明代。但是就音乐文化整体封建主义的性质而言，其所以落后于欧洲的根本原因，是由于当时中国在经济基础方面落后于欧洲的缘故。前文比较充分地探讨了清末时期学堂乐歌兴起的缘由，有必要在此对明代音乐文化和欧洲的比较进行概括的解说。阐明文化历史中各种复杂现象，还是需要确认马克思主义关于基础与上层建筑、意识形态的理论。对于历史唯物主义的理论，过去以至当前都有误解，有误用，但得不出它已经“过时”的结论，而且这一理论和有的论著在批评“欧洲音乐

中心论"时所提到的"单线进化论"、"社会达尔文主义"也并无牵连。

自明代起，尤其是近代以来，人们时而说到中国（多指汉族）音乐的弱点、缺点，比较主要的看法有：结构方面的单声，缺乏和声；节拍简单，没有三拍子和复合节拍；乐制方面只有五声音阶没有七声音阶；乐句和曲式散乱；工尺谱简单；民族乐器粗陋；民族唱法不科学；一曲多用的作曲法不能符合内容；等等。这类看法基本上是从中西音乐外在形态的比较出发，"以西衡中"的结果。其中有的不符合事实或不完全符合事实，有的以偏概全，也有的比较符合事实或部分符合事实，均值得认真的仔细的探讨。笔者认为，特别值得注意的是，虽然音乐艺术毫无疑问属于意识形态，但有的音乐要素的稳定性或变化性有时却和社会形态无关，譬如旋律。中国人，尤其是汉族，其所以对巧丽华饰的单声旋律特别钟爱，可能主要是由于语言的声韵、语气语势的灵活多变更适宜在单声旋律中充分展示而不受干扰的缘故。此说如果言之成理，固不必妨碍去吸取在西方音乐中高度发展的和声因素，但自不必以中国音乐和声不如人而愧色赧颜。对于中国单声音乐特点的研究，近年来已经积累了不少令人瞩目的学术成果，无论是外在形态方面或内涵审美方面，都有很大进展，认识上日趋深化，令人鼓舞。对中国音乐节奏和曲体的研究，也是同样。

又如，唱法方面曾有所谓"土洋之争"，同样需要以求实精神来分析认识。若干年来，富于求实精神的"土"唱法的歌唱家在悄悄地借鉴西方美声唱法的长处，"洋"唱法的歌唱家在悄悄地学习民族唱法的吐字和表现等，都有进展。外来的美声唱法的发声方法与汉语的结合问题，以笔者的观察和认识，大约是用了半个多世纪的时间，通过许多歌唱家的反复实践，至今从总体上说来，在实践上终于有了可观的眉目，但在理论上可能还缺乏深刻的系统的总结。

至于深入地全面总结中国多民族音乐的基本理论、作曲技法理论，

以及各个专业领域吸收外来成果的经验，自然需要更长的时间。但从发展趋势来看，同样令人鼓舞。

21世纪到来了，世界范围的音乐文化交流势必不断扩展，这符合当今世界业已展现的和平与发展两大主题。音乐文化交流，是世界各国各地区各民族友好交往的重要渠道，它可以促进人民之间的互相了解，消除隔阂、误解与歧视，促进社会进步，推动和平事业的发展。对于音乐文化交流应该从这样的高度来理解。

大约近十余年来人们常说，中国的传统音乐——或称民族音乐、国乐、中乐等等，在新的形势下面临困境、陷入低谷等等。代表中国音乐文化历史性成就的经典品种，理应得到国家的扶持、社会的关注；但人们同时相信，困境会磨炼出坚强的献身的勇士。中国音乐文化积淀深厚，当前的理论、创作和演出生机蕴蓄，前途广阔。为了让世界了解中国，向国外介绍中国古代和近现代音乐是一个有待继续开发的薄弱环节。

中国人民希望更多、更全面、更正确地了解外国音乐，对这一趋势和潜能应有正确估计，它会随着人民文化教育水平的提高而深入。从目前情况来看，介绍外国音乐应该扩展品种，包括各国各地区各民族的民间音乐、历史经典作品中的精粹。过去，这方面尤其是对于东方、对于邻近国家注意不够。相比较而言，对于西方音乐中的历史经典作品介绍得多些，但适合社会上多种需要的各种类别的比例也显得不够相称。目前值得重视的问题还有，对于外国音乐作品的介绍和评论落后于演出和各种音响传媒中的作品传播。对于器乐作品的解释，比对于声乐作品的解释更困难些，特别是那些无标题或虽有标题而又不宜就标题进行肤浅解释的器乐作品。因此，流派和作品产生的社会背景、作曲家传记之类的专著和通俗读物十分需要。中国民族众多，人民的艺术趣味广泛，因此对外国音乐文化的介绍工作，前景十分广阔，大有

可为。

世界上有的国家,例如日本,既善于保存自身的音乐文化遗产,也尊重并善于吸收其他国家民族的先进成果。正仓院保存着中国和其他国家的历史悠久的音乐文物,世所罕见,日本人士并且常以此自豪,就是明证。这种尊重历史,尊重他人成果的传统和社会风气,人的主观因素无疑在发挥着重要作用,值得学习。

人们时常比喻说,中国音乐的优秀传统像一条河流,常流常新,奔腾不息。这条河流由中国人民世世代代开凿,同时又不断地接纳外来的支流,拓宽自身,滋润着祖国大地。优秀的音乐传统在人们的心中奔流,在生活中赓续,在实践中发展。只有民族性的音乐,才可能耸立国际乐坛,此话虽是老生常谈,在现代化的征途上却并未过时。

中华民族的音乐文化,正是数千年的深厚积淀,多民族的色彩斑斓;语音语势,多有遗响;融汇哲理,文采飞扬。底蕴天成,风格多样;交流融汇,更新有常。以独具特色走向世界,有"基因"健在,不可限量。

参考书目文目录要

书　目

周一良主编:《中外文化交流史》,河南人民出版社,1987 年 11 月版。

季羡林等主编:《东方文化知识讲座》,黄山书社,1989 年 7 月版。

季羡林等著:《东方文化研究》,北京大学出版社,1994 年 8 月版。

陈玉龙等著:《汉文化论纲》,北京大学出版社,1993 年 6 月版。

《中国大百科全书·音乐、舞蹈/教育》,1985 年 8 月/1989 年 4 月版。

瞿林东、张希清、胡绳武等主编《中华文明史》,十卷本,河北教育出版社,1989 年 10 月～1994 年 6 月版。

陶亚兵著:《中西音乐交流史稿》,中国大百科全书出版社,1994 年 5 月版。

许明龙主编:《中西文化交流先驱》,东方出版社,1993 年 12 月版。

周一良著:《中日文化关系史论》,江西人民出版社,1990 年 6 月版。

王晓秋著:《近代中日文化交流使》,中华书局,1992 年 9 月版。

龚书铎著:《中国近代文化探索》,北京师范大学出版社,1988 年 8 月版。

姚全兴:《中国现代美育思想述评》,湖北教育出版社,1989 年 10 月版。

文艺美学丛书编辑委员会编:《蔡元培美学文选》,北京大学出版社,1983 年 4 月版。

顾明远主编:《教育大辞典/10,中国近现代教育史》,上海教育出版社,1991 年 7 月版。

杨荫浏著:《中国古代音乐史稿》上、下册,人民音乐出版社,1981 年 2 月版。

许常惠著:《台湾音乐史》(初稿),全音乐谱出版社,1991 年 9 月版。

许常惠著:《音乐史论述稿(一)》,全音乐谱出版社,1994 年 4 月版。

向　达著:《唐代长安与西域文明》,三联书店,1957 年 4 月版。

常任侠著:《丝绸之路与西域文化艺术》,上海文艺出版社,1981 年 4 月版。

《新疆艺术》编辑部编:《丝绸之路乐舞艺术》,新疆人民出版社,1985 年 9 月版。

周菁葆著:《丝绸之路的音乐文化》,新疆人民出版社,1987年12月版。

周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》上、下册,上海古籍出版社,1982年4月版。

王耀华著:《三弦艺术论》中卷,海峡文艺出版社,1991年12月版。

音乐出版社编辑部编:《朝鲜古代音乐家朴埂和朝鲜的音乐遗产》,音乐出版社,1960年3月版。其中包括〔朝鲜〕文河渊和〔朝鲜〕曹云的文章。

〔朝鲜〕文河渊等著,柳修彰等译:《朝鲜音乐》,音乐出版社,1962年9月版。

〔日本〕木宫泰彦著,胡锡年译:《日中文化交流史》,商务印书馆,1980年4月版。

〔日本〕山根银二著,丰子恺译:《日本的音乐》,音乐出版社,1961年10月版。

〔日本〕伊庭孝著,郎樱译:《日本音乐史》,人民音乐出版社,1982年10月版。

〔日本〕星旭著,李春光译、金文达校:《日本音乐简史》,人民音乐出版社,1986年2月版。

〔日本〕林谦三著,张虔译:《明乐八调研究》,上海音乐出版社,1957年6月版。

〔日本〕林谦三著,钱稻孙译:《东亚乐器考》,音乐出版社,1962年2月版。

中国音乐研究所编:《信西古乐图》,人民出版社据《日本古典全集》本翻印,1959年8月版。

〔埃及〕萨米·哈菲兹著,王瑞琴译:《阿拉伯音乐史》,人民音乐出版社,1980年7月版。

〔日本〕岸边成雄著,郎樱译:《伊斯兰音乐》,上海文艺出版社,1983年9月版。

〔英〕阿·克·穆尔著,郝镇华译、蒋本良校:《一五五〇年前的中国基督教史》,中华书局,1984年11月版。

〔意〕利玛窦、〔法〕金尼阁著,何高济等译,何兆武校:《利玛窦中国札记》,上、下册,中华书局,1983年3月版。

〔美〕韩国镄:《韩国镄音乐文集》(一),乐韵出版社,1990年1月版。

文　目

阴法鲁:《从音乐和戏曲史上看中国和日本的文化关系》,载《民族音乐研究论文集》1958年第3集。

郎　樱:《中日音乐文化交流史话》,载《人民音乐》1979年第2期。

金文达:《传奇式的人物藤原贞敏》,载《交响》1987年第3期。

钱仁康:《〈魏氏乐谱〉考析》,载《音乐艺术》1989年第4期。

谢孝苹:《旅日琴僧东皋心越》,载《音乐研究》1993年第4期。

阴法鲁:《古代中国与南方邻国的音乐文化交流》,载《人民音乐》1984年第2期。

林凌风:《"南音"在东南亚》,载《中国音乐》1983年第4期。

金文达:《对古代中印音乐文化交流中某些问题的再探讨》,载《中央音乐学院学报》1992年第3～4期。

释昭慧:《从非乐思想到音声佛事》,载《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期～1994 年第 1 期。

冯亚兰:《婆罗门词曲考》,载《交响》1987 年第 1 期。

阴法鲁:《丝绸之路上的音乐文化交流》,载《人民音乐》1980 年第 2 期。

金文达:《中亚地区的音乐》,载《音乐研究》1993 年第 1 期。

袁炳昌:《新疆维吾尔族的音乐舞蹈》,载《文史知识》1995 年第 10 期。

赵宋光:《维吾尔木卡姆渊源管窥——以审美内涵、技术构成为据的几点推测》,载《中国音乐》1993 年第 2 期。

阴法鲁:《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》,载《音乐研究》1982 年第 2 期。

刘　奇:《古钢琴是何时传入我国的》,载《中国音乐》1986 年第 3 期。

刘　奇:《中国古代传入的基督教会音乐探寻》,载《音乐艺术》1987 年第 1 期。

刘　奇:《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》,载《音乐研究》1988 年第 1 期。

钱仁康:《中法音乐文化交流的历史和现状》,载《人民音乐》1992 年第 1 期。

金文达:《外国学者对中国古代音乐历史发展的某些误解》,载《音乐研究》1988 年第 2 期。

王　柔:《中国最早印行的西洋乐理〈律吕正义〉续篇的探讨》,载《中央音乐学院学报》1986 年第 2 期。

王震亚:《西洋乐理输入探源》,载《音乐研究》1990 年第 4 期。

孟文涛:《琵琶之为名是外来词音译的考证》,载《中国音乐学》1992 年第 1 期。

徐平心:《中外扬琴的发展与比较》,载《乐器》1992 年第 1～2 期。

黄翔鹏:《值得深入思考的几个问题》,载《中央音乐学院学报》1986 年第 4 期。

郭树群:《探索近代中外音乐文化交流的足迹》,载《河北师院学报》(哲学社会科学版)1990 年第 4 期。

汪毓和:《在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐》,载《中央音乐学院学报》1995 年第 2 期～第 4 期。

李焕之、王安国:《世纪的回眸——中国传统音乐的流变与当今中国音乐的表达方式》,载《人民音乐》1996 年第 1 期。

张静蔚:《论学堂乐歌》,载《硕士学位论文集·音乐卷》,中国艺术研究院研究生部编,文化艺术出版社,1987 年 10 月版。

张静蔚:《近代中国音乐思潮》,载《音乐研究》1985 年第 4 期。

陈聆群:《不应被遗忘的一位先辈音乐家——曾志忞》,载《中央音乐学院学报》1983 年第 3 期。

孙继南:《中国近现代音乐教育史纪年》,载《星海音乐学院学报》1994 年第 1、2 期～1995 年第 3、4 期。

金经言:《几部研究中国音乐的西文著作》,载《中国音乐》1995 年第 3 期。

〔韩国〕宋芳松著，金成俊摘译：《中国正史中的朝鲜古代音乐史料》，载《中国音乐》1990年第2期。

〔朝鲜〕全畴农著，奚传绩译：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，载《音乐研究》1959年第3～4期。

〔日本〕岸边成雄著，周谦译：《西域七调及其起源》，载《交响》1986年第2～4期。

〔日本〕岸边成雄著，陈应时译：《丝绸之路的乐器》，载《新疆艺术》1986年第6期。

〔日本〕岸边成雄著，罗传开译：《东方音乐研究的昔日与今朝》，载《音乐艺术》1987年第3期。

〔法〕陈艳霞(Ysia Tchen)著：《入华耶稣会士对中国音乐的研究》，载《明清间入华耶稣会士和中西文化交流》(〔法〕安田朴等著，巴蜀书社，1993年7月版)。

〔美〕吉姆·列维著，阎铭、冯文慈译：《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》，载《中国音乐学》1989年第2期。

索 引

1. 以下索引分地名族名国名、人名、书名曲名、文化音乐术语，共计四部分。

2. 以汉语拼音为序，外文部分附后。

3. y 表示"引言"，j 表示"结语"。6 表示第六章，章下不分节；1.1 表示第一章第一节；余类推。

4. 条目从简。注文和图片的内容不录。正史书名不录。

地名、族名、国名

人　名

书名、曲名

文化、音乐术语

后　记

笔者在本书中奋力追求"实事求是"的学风，谬误之处请专家和读者指正。其中着力思考，略述一得之见的内容主要有：

第一章第一节：不赞成古代中国从巴比伦学得律制的论点。认为《吕氏春秋·古乐》所载黄帝命伶伦造十二律吕一事，所指昆仑山应在今甘肃酒泉之南、祁连山主峰一带。所载大夏一地，应指今中国甘肃临洮西北一带，而不在今阿富汗北部。对中国现代音乐学家王光祈和英国学者李约瑟博士的论点提出不同意见。另外，对史学家郭沫若关于若干中国古代乐器和律制来自国外的论点也表示异议。

第二章第二节：不赞成西周穆王到过西亚一带进行音乐交流的论点。认为《穆天子传》关于西周穆王率领庞大乐队，携带笨重乐器，越过昆仑山，在玄池等地屡次演奏"广乐"的记述，虽有史实的幻影，实乃传奇性的小说家言，不能视作中外音乐交流的可信史料。又认为，《列子·汤问篇》所载西周穆王西巡后巧遇偃师，见其所制木偶乐人能歌善舞一事，亦为小说家言。对音乐史学家杨荫浏以信史看待上述资料所得论点表示异议。

第四章第一节：根据籍贯统计资料，认为唐代宫廷对于西域音乐的特殊偏爱，主要是和李氏皇族以及贵胄重臣们的郡望地位有关。又，认为元缜、白居易的某些诗作崇尚"雅正"音乐，反对郑卫"新乐"和西域胡夷"邪声"，其音乐思想与历史潮流背道而驰，并不可取。

第四章第二节：对广义西域音乐植根中国中原进行了分析。认为在音乐乐调体系方面，域内龟兹的苏祇婆乐调理论和中亚、西亚乃至南亚的音乐的关系，比它和中原汉族音乐的关系更为密切，因此龟兹乐对于中原的影响，实际上又包含着中亚、西亚、乃至南亚对于中国中原的影响。

第四章第五节：同意苏祇婆七调和南印度普度可台州库几米亚马来"七调碑"有历史渊源联系。试图进一步论证古代龟兹乐调理论渊源于古代印度，可以追溯到2世纪的婆罗多《乐舞论》。

第四章第七节：根据现代佛学家周叔迦和现代学者陈寅恪的论述，认为：变文结构形式中讲诵用的散文源于印度佛经的散文，即"长行"；歌唱用的诗歌则源于印度佛经的"重颂"（重复"长行"内容的诗歌）、"偈颂"。这种说唱迭出相间的特点，影响到宋代以降汉族说唱音乐作品的结构。

第六章：认为唐代景教赞美诗《景教三威蒙度赞》的音乐性质，可从其歌词出发进行推测。唐代时期佛经翻译的中国化、文学化倾向已经相当成熟，这种特点也会影响到景教及其音乐。《景教三威蒙度赞》的歌词是汉化的民间诗歌形式，与变文中的韵文部分相类。因此，它采用的曲调可能源于中原汉族民间，用"依声填词"的办法配置翻译的歌词。

第十一章第一节：探讨明清以来维吾尔木卡姆音乐和南北朝隋唐时期龟兹乐的历史联系。认为：唐代初期已在西域诸国音乐中领先的龟兹乐不可能从历史上消失。以龟兹人为部分先祖的唐代晚期"西迁"后定居南疆的回鹘人，即明清时期畏吾儿人的主要先人，应当就是龟兹乐的合乎历史逻辑的主要继承者。因此他们在继承龟兹乐的同时，就接受了古代西域音乐、特别是印度音乐因素的影响。另外，认为维吾尔木卡姆音乐不是外来的"阿拉伯文化"，也并非是新疆"伊斯兰化"的结果。

第十一章第二节:同意成说,认为唢呐传入中国的时期在金、元,开始流行在明代。不同意近年新论点,即根据隋代《北堂书钞》卷一二一注文引东晋陶侃《表》,认为唢呐早在晋代即已传入我国。理由是:明代以前,唢呐未见正史等文献记载。陶侃《表》中所载官府武库的"金口角"可能是形如牛角的"铜角",或是"中鸣"、"长鸣"、"次鸣"等等一类的军用乐器。

第十二章第二节:朱载堉的十二等比律理论是否曾秘传欧洲,中国方面的线索似乎尚无论著推测。认为:可能为朱氏十二等比律理论西传欧洲牵线的中国人,首先应考虑明末启蒙学者、笃信西学的科学家李之藻。从李之藻的经历和学术成就分析,他必然了解朱载堉在律学、历学、算学方面的成就,因此西方来华传教士有可能通过他了解朱氏的律学成就,从而传播到欧洲。

第十二章第三节:对鸦片战争后西方基督教早期在华教育机构编辑出版的西方基本乐理知识和识谱法的著作,进行了分析。对李提摩太夫人编辑的《小诗谱》,肯定其将西方五线谱和中外古今传统记谱法共九种进行比较对照,肯定其对工尺谱的节奏记法所进行的改进,同时指出其对于中国传统调式音阶理解方面的失误及不良后果。

结语:认为中外音乐交流的历史发生过两次高潮。第一次高潮在南北朝隋唐时期,其主要内容是中国中原引进西域音乐,中华民族音乐文化的基础得以拓宽,悠久传统得到发展。第二次高潮始于清末民初的学堂乐歌,它基于爱国主义思想,伴随"西学"的深入传播而兴起,促成中国古代音乐文化向近代化的转折,对于中国近代和现代民族音乐的探索产生深刻影响。对中外音乐交流的辩证发展,应该持有肯定性的宏观的历史感。

不赞成当前否定学堂乐歌及其先驱的看法。认为清末学堂乐歌虽然经受外来影响而萌发,却是中国人民的主动选择。它并非中国人民

被迫接受,也非“全盘西化”的产物。学堂乐歌的兴起并未影响到当时民族音乐的发展。20世纪20至30年代中国“国民乐派”的兴起,是进步的历史现象,是新文化运动影响下的成果,它并非是“全盘西化”的乐派。

认为对“欧洲音乐中心论”影响的估计,应该实事求是。不能认为清末学堂乐歌、民初新文化运动以来广义新音乐的成就,是“全盘西化”影响下的恶果。“步趋西方”在音乐实践上的社会影响对民族音乐所造成的严重态势,主要是在20世纪80年代以后。

评介“文化价值相对论”诞生的客观条件,肯定其积极作用,同时分析其理论基础的弱点以及在中国产生的消极影响。另外还批评了认为不同民族、不同音乐体系之间不可能进行音乐交流的论点。

回顾本书,自有不少缺陷,例如,对于重大音乐文化交流现象的社会背景,往往交代得不够充分甚至欠缺。再如,对于音乐文化交流中的重要人物,有的探讨相当肤浅,有的则几乎没有进行研究。三如,对宋代时期中外音乐交流的探讨相当薄弱。四如,古代和西域的音乐交流,古代、近代和日本的音乐交流,对于双向交流的探讨各有十分薄弱的一面,等等。限于笔者的眼界,不曾涉及的问题和资料尚不在少数。

笔者体会,中外音乐文化交流的研究工作,天地广阔,大有可为。

关于中外音乐文化交流的研究工作,前辈和当今学者有不少论著,使笔者获得很多教益,在本书中多有引用和借重。其中印象特别深刻的有:

阴法鲁教授对中外音乐舞蹈交流进行过多年研究,其学术成果已经为这一学科的建立奠定了基础;

钱仁康教授对学堂乐歌、日本明清乐等等进行深入考证和研究的成果;

王耀华教授对中日之间三弦艺术交流的全面考证和研究的专著;

金文达教授对中日之间、中印之间音乐交流等等进行研究的论著；

张静蔚教授对中国学堂乐歌和近代音乐思潮进行研究的论著；

周菁葆先生对丝绸之路音乐文化进行研究的专著及论文；

日本学者岸边成雄关于东方音乐、日中音乐交流等等的论著；

美籍华裔学者韩国鐄关于近代中西音乐交流的音乐文集和论文；等等。

我国青年学者陶亚兵博士和刘奇女士在他们各自的论著中，对史料穷追猎取，其探求历史真相的非凡热情，也给笔者留下难忘的印象。

本书写作过程中，得到中国艺术研究院音乐研究所郭乃安教授的热情鼓励和点化启悟；在资料方面得到湖南师范大学刘镇钰教授、中央音乐学院梁茂春教授、江小韵女士和我的学生林大雄、王军两位副教授的协助，在此一并致以衷心的感谢。我的妻子俞玉滋教授提供资料、切磋探讨，对我颇有帮助，也在此致意。

冯文慈

1996年10月4日初稿

1997年9月6日修改

2010年9月再修订



[General Information]
书名=中国音乐交流史 先秦－清末
页数=392
SS号=13374725